

Filmland

DEUTSCHE MONATSSCHRIFT

KINO

LICHTSPIELE

Nº 1 NOVEMBER 1924 PREIS 1 MARK.

BEITRÄGE VON

Leo Slezak, Hanna Ralph,
Krim. Komm. von Liebermann,
Joseph Delmont,
Dr. Wendhausen, u.a.


W·H·WITTIG
VOX


Eine
treue
Lebensgefährtin
SINGER
SINGER

Der Inhalt

Titelblatt und Buchschmuck des vorliegenden Heftes rühren von Dassel-Weil her.





LOHSE
WIERTZ
Uraltes
Lavendel Wasser
Uraltes
Lavendel-Waſſer
DER ZARTE, KÖSTLICH ERFRISCHENDE WOHLGERUCH
PARFUMERIE
GUSTAV LOHSE
BERLIN
GEGR. 1831
LOHSE



Bitte, – treten Sie ein!

Der Herbſtabend ſenkt ſich auf die Straßen, ein kühler Wind . . . hui! . . . pfeift um die Ecken . . . treibt die letzten vergilbten Blätter vor ſich her . . . Die Straßenlampen flammen wie winzige Glühwürmchen in einem unabſehbaren Meer der Dunkelheit auf . . . ein müder Gaul trottet vor einem knarrenden Wagen einher, dem finſtern, unfreundlichen Stall zu . . . Motorengeknatter haſtet über den Aſphalt . . . ein einſamer Chauffeur wartet am Eingange der Nebenſtraße auf einen verſpäteten Fahrgaſt . . . Menſchen ſchieben ſich an den Häuſern entlang . . . einzelne Menſchen . . . denen entweder der Sorgen zuviel – oder der Ziele zu wenig mitgegeben wurden . . .

Zu langen Fronten dehnen ſich die Häuſer, in denen dieſe Menſchen wohnen, – zu langen Reihen ordnen ſich die Fenſter, hinter denen ſich die Schickſale abſpielen . . .

Und doch dringt das Licht durch dieſe Fenſter nur zu alltäglichen Schickſalen, wohnen in den Häuſern nur alltägliche Sorgen und Ziele, ſenkt ſich die abendliche Dunkelheit, die herbſtliche Kühle nur über eine alltägliche Müdigkeit . . .

Da ſpringt aus Dunkelheit und Kühle, aus langgezogenen Hausfronten und weitgeſtreckten Fenſterreihen, aus Glühwürmchenlicht und pfeifendem Wind ein heller, ſtrahlender Glanz über die Straße, – ein Portal, getaucht in den Widerſchein von Hunderten von Kerzen . . . . Wie der Eingang zu einer anderen Welt, der Alltäglichkeit abgewendet, ſpringt dieſes Portal hinein in den vergehenden Abend, – es irrlichtert und blendet, – es lockt und feſſelt, – es verſpricht und läßt mit ſeinen Verſprechungen nicht mehr los.


„Bioscope", London

Das alltägliche Leben zieht mit einem müden Gleichſchritt vorüber, der rauhe Wind herbſtlicher Wirklichkeit weht ſchnell an all dem lockenden Glanz vorbei, ſtiebt weiter in eine faſt freudloſe Dunkelheit hinaus . . . Und das Portal ſteht ſtolz und verheißungsvoll wie der Eingang in ein romantiſches, von Märchenzauber umwobenes Land da: ins Filmland . . . Einige Schritt nur über die Schwelle, – und aus dem

versiegenden Tag dort draußen, aus der finsteren Unfreundlichkeit seiner letzten, müden Stunden gleitet der Mensch zu einem neuen Erleben, zu einer neuen Existenz, zu neuem Schauen und Fühlen. Ein Portal nur liegt zwischen dem Alltag und dem Filmland, und die Lichter, die den Weg weisen, winken ein freundliches, liebenswürdiges: „Bitte, – treten Sie ein!"

So sagt auch diese Zeitschrift, die nichts anderes vorhat, als sich vom Alltag abzuwenden. Sie will – als „Filmland" – nicht eine Zeitschrift, eine Monatsschrift unter vielen sein, sie hat ein bestimmteres Ziel: sie will in das Gleichmaß der uns umgebenden Dinge ein helles Portal setzen, durch das hindurch der Schritt gelenkt werden soll, um zu ruhigen Stunden der Beschaulichkeit ... und der Schönheit zu gelangen. Für uns ist „Filmland" nicht schlechthin das Kino und seine Projektionsfläche, – es ist uns in der grausamen Nüchternheit ein Abglanz lebens- und lichtvoller Romantik, ein Wiederauferstehen irgendwelcher Schönheit aus früheren Tagen jugendlicher Phantasie. Wir streben der Kritik nur da nach, wo sie eine Kritik am Unschönen wird, – wir gebärden uns nicht wie Hochschulprofessoren vor ungenügend vorbereiteten Kandidaten, – wir haben keinen anderen Beruf als den, abseits vom Alltagstrott die Blicke auf die Reize unseres Daseins zu werfen, das Absonderliche zu verfolgen, das Außerordentliche und das Liebenswürdige zu schätzen und zu pflegen.

„Bitte, treten Sie ein!" locken die Lichter am hohen Portal, winkt das Portal, das ins Filmland führt. Niemand, dem Schönheit und Lebensfreude etwas gelten, – niemand, der sich trotz herbstlicher Kühle und raschelnden Herbstlaubes noch die Sehnsucht nach neuem Erleben bewahrt hat, wird an der Mahnung: „Bitte, – treten Sie ein!" vorübergehen wollen. Denn uns allen hat dieses neuentdeckte Land noch etwas zu geben, – uns allen, selbst denen, deren Wirklichkeitssinn in Zahlen sich zu erschöpfen droht.

Das ist ja am „Filmland" das Schöne, daß es nicht nur ein örtliches Land der unbegrenzten Möglichkeiten ist, sondern daß dieses neue Land in unserer Phantasie und in unsern warmen Herzen seinen geistigen Besitz hat, in unserm Gemüt und in unserer urewigen Sehnsucht nach dem Märchen des Glücks und des Wunders.

Darin kommt unserm „Filmland" nur unsere aller-allererste Kindheit gleich, und eben darum folgen wir so gerne der Aufforderung:

Bitte, – treten Sie ein!



„Bioscope", London



FILMLAND

VON

MARIE-MADELEINE

Die lebende, bebende, flimmernde Leinwand
Iſt doch das liebſte Kind unſrer Zeit!
Nein, verſuche nicht erſt einen Einwand —
Schon hält ſie dir ſchimmernde Schätze bereit.

Magſt du im düſteren Norden auch wohnen,
Schafft dir der Film die göttlichſten Flügel —
Sieh! ſchon heben ſich Palmenkronen,
Sieh! ſchon ragen Berge und Hügel.

Atemlos wartend ſitzt du im Dunkel
Und erlebſt in genießendem Schauen
Mondeszauber und Sonnengefunkel,
Und die holdeſte Schönheit der Frauen.

Zarte Schultern und ſchwellende Brüſte,
Sehnſuchtdurchzittert und liebesbereit,
Taumeltanz berauſchender Lüſte . . .
Liebe . . . und Haß . . . und Seligkeit!

Jeder Erdteil gibt dir die Schönen,
Gibt dir die Schönſten, die ihm erblüht,
Schafft deinen Sinnen ein ſüßes Verwöhnen,
Das dich voll tiefer Freude durchglüht. —

Bild auf Bild . . . die herrlichſten Männer
Zeigen die Muskeln in ſpielender Kraft,
Wecken mächtig in jedem Kenner
Für Sport und Wettſtreit die Leidenſchaft.

Bild auf Bild . . .! Der gewalt'gen Tragödie
Aus ſagenhafter Vergangenheit
Folgt die ſprühend groteske Komödie —
Schallendes Lachen nach ſchluchzendem Leid . . .

Gewaltige Kunſt! . . . Aus ihren Grüften
Holſt du die Toten empor zum Licht: —
Der Corſe wiegt ſich breit in den Hüften —
Richard der Dritte lächelt und ficht . . .

Gewaltige Kunſt! — Der Tiere Leben
Zeigſt du — die Pflanzen in Garten und Flur —
Du entſchleierſt das Wirken und Weben
Der ewig ſchaffenden Mutter Natur!

Jedes Geheimnis der mächtigen Erde
Zeigt uns das ſurrende, ſauſende Filmband. —
Daß dir Genuß und Erfüllung werde,
Tritt du nun ein in das leuchtende Filmland!



HANNA RALPH

Nach einem Gemälde von F. A. v. Kaulbach

VOM RAMPENLICHT ZUR JUPITERSONNE

VON

HANNA RALPH

Erinnerungen?

Nein. Keine Erinnerungen will ich schreiben, wenn ich meinen Weg vom Rampenlicht zur Jupitersonne an mir vorübergleiten lasse; Erinnerungen haben etwas Biographisches an sich, und bis dahin, daß ich einen Lebensrückblick gebe, soll es, so möchte ich's, noch ein wenig Zeit haben. Aber Eindrücke sollen es werden. — Schilderungen von Eindrücken, wie ich sie hier und da sammeln konnte. Schließlich ergibt es sich ja von selbst, daß die chronologische Folge von Bildern die Kurve aufzeigt. In Kissingen in Bayern begann das Dasein . . . das nun einstweilen, über soundsoviele Stationen, bis nach Berlin geführt hat.

Kissingen!

Das Tal durchschlängelt die fränkische Saale, und ringsherum steigen die Berge auf. Nein: nicht eigentliche Berge sind es, sondern Hügel: die Staffelshöhe, der Altenberg und der Stationsberg . . . Im Kurgarten weiche Musik zur Abendzeit, gelbes Licht stiehlt sich durch die Bäume, fällt in Kringeln auf den Kies . . . Und ich gehe mit kindlich-ernsten Schritten an der Seite der Mutter einher, noch ganz erfüllt von dem Gefühl: heute hast du zum erstenmal auf den Brettern gestanden!

Das Debüt als Kind!

Wieviele Debüts sind seitdem eingetreten — Debüts an den verschiedensten Orten . . . Debüts an Sprechbühnen sowie in Filmen, in verschiedenen „Fächern“ und in was weiß ich noch. Aber jenes allererste Auftreten war das unbefangenste, stolzeste und schönste meines Lebens. Wie ich dazu kam? Soweit ich denken kann, habe ich von nichts anderem als vom Theater in meiner Familie sprechen hören, deren Mitglieder fast ausnahmslos seit Generationen Schauspieler waren.

Dabei ist es sonderbar, daß ich die Schauspielerei eigentlich gehaßt habe; es wäre natürlich unwahr, zu sagen, daß ich sie noch heute hasse. Aber gehaßt habe ich sie. Zuneigungen und Abneigungen, Instinkte vieler Theatergenerationen stritten in mir. Aber alles Streiten war vergebens; ich hatte schon als Kind auf den Brettern gestanden, und ich mochte nachher schimpfen soviel ich wollte: das Theater war und blieb mein Element.

Ich unterschied nicht zwischen Bühnenspiel und Leben: das, was ich auf der Bühne erhielt, war auch im Leben mein Besitz . . . als Kind. In irgendeinem Stück — einem Familienstück, denn ich stand mit Vater, Mutter und Schwester



auf der Bühne, ich glaube, wir bestritten überhaupt so ungefähr das Repertoire — bekam ich allabendlich ein Brot mit dem von mir vielgeliebten Kräuterkäse; keine Macht der Erde hätte mich bewogen, dieses Brot hinter der Szene wieder abzuliefern. Das erstemal wurde der Versuch gemacht, es mir abzunehmen. Ich störte um ein Haar die ganze Vorstellung; ich widersetzte mich dem Requisiteur, ich begann zu schreien und umklammerte die Versteifungen der Kulissen . . . Aber mein Brot gab ich nicht wieder her! So ließ man mir's endlich, und ich behielt es — Abend für Abend . . .

Im Alter von fünf Jahren trat — die Liebe zum erstenmal in mein Leben; ich spielte den Prinzen Mamilius in Shakespeares „Wintermärchen", und meine Liebe galt dem schönen König! Sein kräftig naturalistisches Spiel hinterließ blaue Flecke auf meinen dünnen Kinderärmchen, ich aber war stolz auf sie und verbarg sie ängstlich vor meiner Mutter. Wie ein Märtyrer ertrug ich diese „Wunden meiner Liebe", waren sie doch von meinem „angebeteten" König. Und dies, mein Geheimnis, war mir wertvoller als die mir aus den Logen zugeworfenen Süßigkeiten, mit denen ich sogar zum Entsetzen meiner guten Mutter auf der Bühne Fangball spielte und mich auch durch den herabgehenden Vorhang nicht darin stören ließ, so daß ich plötzlich zur Erheiterung des Publikums allein vor dem Vorhang stand.

Die Schule verlief brav und gut, das heißt, sie hatte an mir nicht viel auszusetzen. Man lobte mich sogar recht auffallend, man erkannte an, daß meine Neigung zum Theater den Schularbeiten nicht abträglich sei, und man vertröstete mich auf die Zeit, in der ich mich den Kuckuck um fremde Sprachen würde zu kümmern haben. Daß dieser Trost nur eine unzureichende Sache war, erfuhr ich einige Jahre später, als ich, von einem ungezügelten Freiheitsdrang beseelt, kurz entschlossen meine Sachen packte und auf und davon ging. Der radikale Wunsch nach Selbständigkeit und Unabhängigkeit, auf gut Deutsch: die Flucht aus dem Elternhaus, ist also auch mir nicht erspart geblieben, wenngleich die Widersprüche in mir mich auf eine ganz besonders bockige Idee brachten, nämlich auf die, nie und nimmer Schauspielerin zu werden.

Mein Ziel war England; und so verbrachte ich zwei Jahre in England, Schottland und Irland, büffelte Sprachen und scharwerkte schlecht und recht drauf los. Und alles das nur, um auf keinen Fall auf die Bühne angewiesen zu sein, sondern etwas Gutbürgerliches zu können: Sprachen. Meine Antipathie gegen das Rampenlicht wuchs mit der Entfernung von der Bühne ins Ungemessene. Und nicht nur vom Rampenlicht wollte ich mich immer weiter entfernen, sondern auch von Deutschland. Ich kaufte mir ein Billett nach Kanada und wartete nun nur noch auf den Abreisetermin, als mich irgendeine wichtige Nachricht plötzlich zurückrief. Also überquerte ich den Kanal, erreichte Holland, den Rhein . . . Deutschland.

Und . . . meine ganze Fahrt nach Kanada fiel trotz des bereits gelösten Tickets ins Wasser; ich blieb in München sitzen.

Mein erster Maskenball . . .

Viel weiß ich nicht mehr von ihm — nur, daß ich tanzte — tanzte, bis zum Morgengrauen, — ich trug eins meiner Lieblingskostüme, ein Apachenkleid, und war voll übermütigster Laune. Es machte mir Freude, die „Herren der Schöpfung" an der Nase herumzuführen. Man bat mich um Wiedersehen — um Telephonanrufe. Ich sagte sie allen zu und bat mir gewissenhaft jedesmal Adresse und Visitenkarte aus, die man bereitwilligst gab. Unter anderem war ein Schauspieler darunter, der mir eindringlichst riet, zur Bühne zu gehen. Da er selbst ein angesehener Lehrer war, muß es ihm wohl ernst gewesen sein — doch ich lachte ihm übermütig ins Gesicht und erwiderte: „Ausgeschlossen!" Dennoch drängte auch er mir seine Karte auf. — Uebermütig und harmlos wie alle diese schönen vergangenen Münchener Feste ging auch dieses zu Ende. Heimgekehrt — noch im Tanztaumel — fielen mir die gedankenlos in den Kleidausschnitt gesteckten Karten ein — einer plötzlichen Eingebung folgend, verstreute ich sie mit raschem Ruck im Zimmer und nahm mir vor: „Wessen Karte am weitesten fliegt, den rufst du an!" Fatum! Es war die Karte des Schauspielers — ich hielt das mir gegebene Wort, er wurde mein Lehrer!

So kam ich zur Bühne . . .

Ich erhielt einige Monate Unterricht, und dann hielt ich den Zeitpunkt für gekommen, mein zweites Theaterdebüt zu versuchen. Ich bewarb mich bei einer mitteldeutschen Bühne und wurde aufgefordert, mich sehen zu lassen. Rauf auf die Eisenbahn . . ., und wieder raus dort, wo ein breiter Fluß nach vielen Windungen in einem anderen aufgeht. Ich kletterte die Stiege zum Direktionszimmer hinauf, voller Angst, daß man mich nicht nehmen könnte, — und gleichzeitig voller Furcht, daß ich genommen werden könnte. Ich wollte wohl zur Bühne . . ., haßte sie aber aus irgendeinem unkontrollierbaren Grunde mit fast noch größerer Kraft als ich sie suchte. Der Theaterdirektor — stellt einige Fragen, betrachtet mich —und findet, daß ich geeignet bin. Mein Gott! denke ich, — er nimmt dich! Und ich stürze, wie ich da bin, zur Tür, laufe auf den Korridor und hetze die Treppe hinab. Endlich bin ich unten und will zum Ausgang hinaus, — da steht der Direktor vor mir: „Aber Kind, was ist denn los?" Ich bin atemlos vom Laufen, lasse mich in den Lift verfrachten, mit dem er, schneller als ich, heruntergekommen war, und

fahre wieder hinauf . . . „Ich will Sie ja engagieren“, sagt der Direktor, der noch immer in der Annahme ist, ich könnte ihn irgendwie mißverstanden haben. Eben sind wir oben angelangt. „Engagieren wollen Sie mich?“ frage ich konsterniert und hoffnungslos. „Ja doch!“ . . . Und ehe er sich noch weiter mit mir befassen kann, bin ich schon wieder auf der Treppe und habe nur die eine Idee: hinaus aus dem Theater!

Endlich — nach meiner dritten Flucht —, denn immer, wenn ich unten ankam, war auch der Direktor mit seinem Fahrstuhl unten angelangt, wurde das Engagement sozusagen zwischen Lift und Bureautür abgeschlossen.

Premiere!

Ich als Statistin — mitten unter der Masse trotz meiner „vorzüglichen Erfolge“ als Kind, trotz meiner dreimonatigen Lehrzeit in München. Aber ich kniff die Lippen zusammen über diese Demütigung: Ich würde meinen Weg schon machen, ich würde schon auffallen! Ich hatte mir ein Modellkleid aus Paris besorgt, etwas Pikfeines! Da kamen die anderen einfach nicht mit! Die Vorstellung soll gerade losgehen, die Statisterie tritt eben in gebührender Form zusammen, Regie und Inspektion schreiten die Front ab, — hinter der Szene schrillt die Glocke auf . . . Drüben, zehn Schritte von mir entfernt, wird der Vorhang in die Höhe gezogen . . . Da kommt irgendwer auf mich zugestürzt — ich weiß gar nichts mehr davon, wer es war und wie er aussah, ich entsinne mich nur eines gefahrdrohenden Schattens —, da kommt dieser Schatten auf mich zugestürzt, packt mich an der Schulter und flüstert erregt: „Was haben Sie denn für'n Kleid an? Runter damit von der Bühne. Das ist ja keine Statisterie, Ralph, das ist ja erste Salondame! Runter damit! Weg!“ Und ich stand schon außerhalb jeder Kulisse. Die Vorstellung fing an — und hörte auf . . . ohne mich. — Das war eine traurige Vorstellung, — es war vielleicht das traurigste unter allen Debüts, die mir beschieden waren.



Hanna Ralph im Alter von sieben Jahren.

Die Zeit der Festspiele taucht vor mir auf; Düsseldorf . . . der Rhein . . .

Und mit dem Rhein die Zeit der großen Rollen. „Alles, was gut und teuer ist“, wie der Theaterjargon sagt. Das war besonders im „goldenen Mainz“. Ach, was für Kisten mit herrlichen Trauben und Traubenwein wurden mir von begeisterten Theaterbesuchern ins Haus geschickt. Und ich hatte doch bis dahin kaum einen nennenswerten Schluck Wein zu mir genommen. Ich wußte vor allem nicht zu unterscheiden zwischen leichtem und schwerem Wein. Ich wohnte in einer Pension — mit einer Kollegin zusammen. Und wir beide wußten uns vor den Weinkisten nicht zu retten, noch zu helfen. „Wir müssen sie austrinken!“ entschied meine Zimmernachbarin, und wir machten uns daran. Wir tranken den schweren Wein aus Wassergläsern, denn wir verstanden es nicht besser. Wir tranken aus Pflichtgefühl bis zur Verzweiflung. Das war die klassische Zeit . . .

Und nachher kam die hungrige Zeit. Das war in Hamburg. Es gab nichts anderes als Steckrüben, tagein, tag. aus Steckrüben . . . Ich kam, wie so viele andere, auf den Hund dabei. Ich hatte keine „Beziehungen“, keine Bekannten, ich wußte nicht, wo man die Zulagen als Schwerstarbeiter erschleichen konnte . . . Ich lernte „Maria Stuart“ auswendig, indem ich in der rechten Hand den Schiller, in der linken eine Steckrübe hielt. So stand ich vor dem Spiegel, so schritt ich mit königlicher Geste auf und ab. Dann rettete „Minna von Barnhelm“ mein Leben. Ich spielte . . . und ich bekam einen liebenswürdigen Huldigungsbrief mit „eigenartiger“ Handschrift ins Haus gesandt. Ich kannte den Namen des Absenders nicht, — und ich zog Erkundigungen ein: — zum Tee sollte ich kommen? Wer gab den Tee? Und wer verkehrte dort? Nun, mein Zögern währte nicht lange. „Ralph,“ sagte man mir, „da geh' hin! Da gibt's zu essen! Das ist ja der

Fleischkönig der Stadt . . . Marinelieferant . . . Famoser Mensch . . . Da geh' hin!" Und ich ging hin.

Monatelang hatte ich nur noch Steckrüben zu sehen bekommen, und nun gab es zum Tee zuerst richtiggehende Würstel, dann gekochtes und hinterher gebratenes Fleisch . . . Fleisch also bis zum Sattwerden! Ich war gerettet! Es hatte sich also gelohnt, daß ich mein bestes Kleid zu diesem Tee angezogen hatte . . .

Hamburg hat sich überhaupt gelohnt!

Mitten im kalten, nebligen, feuchten Hamburger Winter kam mich die Sehnsucht nach einer besseren Welt an: nach Wien. Da hatte ich ein Feuilleton gelesen, ein kitschiges Feuilleton über die Stadt an der Donau; ich hatte von blühenden Bäumen und von lachenden Menschen, vom Heurigen und von Grinzing gelesen ... Und mit einemmal stand es für mich fest, daß ich nur in Wien leben könnte. Ja, Wien — die Stadt meiner Träume — das war etwas, urplötzlich hatte ich sie in einem geschriebenen Zeitungsfeuilleton entdeckt. Nur im kalten, unfreundlichen Hamburger Winter konnte mir eine so unvermittelte Sehnsucht aufsteigen.

Aber . . . es erging mir mit Wien wie früher mit Kanada.

Wenn man von Hamburg nach Wien will, muß man nämlich über Berlin fahren; und in Berlin blieb ich mit Engagement hängen . . . und die Zeit der Seßhaftigkeit begann.

Und auch die Zeit des Films, die für mich mit dem Jahre 1918 einsetzte. Bei der „Ufa"!

Aber mein allererstes Filmdebüt war doch ein weiter zurückliegender Streich. Jahre hindurch hatte ich an ihn nicht mehr gedacht, bis ich eines Abends während einer Vorstellung im „Komödienhaus" einen überraschenden Besuch erhielt. Es war ein Kinobesitzer aus dem Berliner Norden, der mich zu einer Premiere einlud.

„Zu einer Premiere? In Ihrem Lichtspielhaus?" fragte ich.

Er lächelte mich freundlich an: „Ja, — ich habe neulich einen älteren Film gekauft. Sie spielen darin die Titelrolle... Der Film ist noch nirgendwo aufgeführt!"

Herrgott! Da fielen mir meine Sünden ein! — Und mir fiel München ein!

Ich war auf Besuch in München gewesen, da traf ich auf der Straße einen guten Freund und Kollegen. „Herrgott," rief er aus, „Sie kommen uns wie gerufen!" Mich ins Auto packen und ins Filmatelier schleppen war eins. Grund: Man hatte sich zu einem Film – orientalisch mit Haremsdamen usw. eine berühmte Tänzerin als Hauptdarstellerin verschrieben. Leider aber hatte ihr der liebe Gott zu ihren tänzerischen Gaben nicht auch ein schönes Gesicht verliehen. Sie sah unmöglich im Film aus. So wollte man ihr nur den tänzerischen Part lassen und ich mußte die Rolle übernehmen. Ich war stolz und beglückt— mein erster Film! Ich strich mich schön dunkelbraun an, wie es sich für Haremsdamen gebührt, und mimte kräftig darauf los. Ich glaube, es hatte keiner von uns viel Ahnung vom Film, und die Hilfsmittel, Atelier — wenn man diesen Raum mit den Verhältnissen einer Dunkelkammer so nennen darf —, Beleuchtung usw. waren auch danach. Jedenfalls suchten wir uns gegenseitig in unerhörten Verzerrungen unserer gesamten Gesichts-



Hanna Ralph als Gräfin Geschwitz in „Büchse der Pandora"

muskulatur zu überbieten; wir schnitten Grimassen nach allen Himmelsrichtungen und erwarteten als Resultat einen wertvollen Spielfilm. Als wir dann die Bescherung sahen, wußten wir überhaupt nicht mehr, wer in den vier Akten wahnsinnig ist . . . Der Hauptdarsteller nämlich, der vorschriftsmäßig im dritten Akt wahnsinnig zu werden hatte, fiel gar nicht mehr auf. Ich selbst aber sah infolge meines schönen braunen Anstriches wie ein Dutzend Aschantinegerweiber bei Nacht aus, und die Tänzerin wurde zur gottbegnadeten Schönheit neben mir.

Und dieser Film sollte in Berlin „uraufgeführt" werden? Dieses unsagbare Debüt galt es unter allen Umständen zu verhindern. Aber wie? Daß die Münchener Arbeit unverkäuflich geblieben war, das hatte ich gewußt, — wie in aller Welt kam aber dieser Berliner Kinobesitzer darauf, den Schmarrn zu erwerben? Genug, ich mußte alle Hebel in Bewegung setzen, um die Aufführung zu verhüten. Ich mußte mir Geld beschaffen, um den Film sozusagen zurückzukaufen. Zu allen Bekannten, zu Hinz und Kunz lief ich, überall pumpte ich mir Geld zusammen . . .

Und das Ergebnis?

Der Film liegt heute wohlverwahrt, niemand weiß, wo er steckt . . .

Aber vielleicht: sollte der Andrang der Käufer nach diesem Mumienfilm einmal alle Maße übersteigen, so ist es nicht ausgeschlossen, daß doch noch der Zuschlag vom Standpunkt des Raritätenwertes erteilt wird.

EIN GUTER VAMPIR GESUCHT!

Es gibt Moden — auch gegenüber den Frauen.

Einstmals erfreuten sich die Gretchen-Naturen allgemeiner Beliebtheit: Das „Gretchen" war ein Begriff — und ist es noch heute. Man denkt an etwas sehr Stilles und Sanftes, an etwas Lammhaftes mit akkurat angelegten Blondzöpfen . . . Und an schmiegsame, ruhige Finger, die sich wohl dann und wann zur Andacht falten können . . . Und an stille, waldseetiefe Augen, die bewundernd auf den Mann blicken, hingebungsvoll, erwartungsfroh . . .

Ach, dieses Gretchen hat heute ausgespielt. — Dann kam die selbständige Frau an die Reihe, — die Frau mit dem klaren Blick für die nüchterne Umgebung. Diese Frau kam aus den Schreibstuben des Alltages, aus den Kleinwarengeschäften, hinter dem Ladentisch hervor. Sie durfte braun, schwarz und strohgelb sein: die Hauptsache war, daß sie den Mund auf dem rechten Fleck hatte und sich zur Wehr zu setzen wußte.

Nun, auch diese Selbständige ist überwunden; man sieht zu ihr nicht mehr mit Bewunderung und Anerkennung auf, man begehrt sie nicht mehr samt und sonders. Sie ist etwas Banales, etwas unbedingt Selbstverständliches geworden . . .

Wir suchen heute etwas anderes: ein guter Vampir wird gesucht!

O, wie schön zieht sich da die Rückenhaut zusammen, wie wunderbar gruselt's sich da! Ein Vampir! — Brr ... — Aber — auch dieser Vampir ist nicht in unserm Treibhaus gewachsen.

Ein Vampir — unzweifelhaft — gibt neue Sensationen. Der Mann fühlt sich nicht mehr Herr der jeweiligen Situation, er kann nicht mehr auftrumpfen, kann kein Herz mehr knicken, kann nicht mehr herrschen. Nein! Denn unsere Zeit ist so köstlich, so schmackhaft verderbt, so ganz und gar haut goût, daß die Qual zum Genuß wird ...

Die Qual — gevampirt zu werden! Ausgesogen, ausgemarkt!

Leere Brieftaschen hat's immer gegeben, auch bei den Gretchen bisweilen. Aber leere Gehirne, leere Nervenstränge, leere Muskeln . . . ja, das ist erst dem Vampir zu danken. Natürlich ist dieser Frauentyp verderbt schön — Barbara la Marr ist so ein Typ, und Nita Naldi auch —, der Typ ist verderbt schön und verführerisch: er schlägt einmal mit den Augendeckeln auf und nieder ... und weg ist der Mann ... Weg ist, radikal futsch jede Vernunft, jeder Wille. Eine lumpige Ehe ist durch diesen Augendeckelaufschlag wie durch Zauberspruch zerstört, — zwei Mordtaten sind im Handumdrehen verübt, einer durch Gift, einer durch Carmens gesegneten Dolch, — und ganze Industriekonzerne geraten ins Wanken, wie Kartenhäuser — oder wie die Kathedrale in Cecil de Milles „Zehn Geboten". O, süße Sünde, sich vampiren zu lassen!

Aber welch eine wehe Ungeschicktheit, daß wir Deutschen noch immer keinen guten Vampir haben! — Deshalb wird ein guter Vampir gesucht: Frauen unserer Zeit, meldet euch endlich! Frauen, die ihr Gehirne trocken legen könnt, Männer rasend machen und feste Knie wanken lassen könnt —, meldet euch! Der deutsche Film verlangt nach euch!

Ihr seid die große Mode, ihr seid — für's nächste — der Gipfel durchdrungensten Weibtums, kraftvollster Blutfülle ...

O, du schöne Zeit, du unübertrefflicher Zeitgeschmack, daß du uns endlich der Wahrheit an die Stufen führtest und den untrüglichen Kern in uns bloßlegtest, zu vampiren — und gevampirt zu werden ...

Americanus neurasthenicus.



GILDA GRAY

Phot.: d'Ora

Ein New Yorker Star, dem der Gesichtsausdruck „Ueberraschung" nicht gelingen will.



HIN UND HER IM FERNEN OSTEN

VON

CARL W. TETTING

Mein japanischer Lehrer saß vor mir, hielt mir die Uhr unter die Augen, deutete auf dem Zifferblatt herum und betete her: „Nan doki des?“ Er meinte damit: Wieviel Uhr ist es?“ Ich lachte ihn aber an und hob die Schultern... Wozu japanisch lernen? Und wozu sich so kompliziert ausdrücken? Jedoch Heinz Karl Heiland hatte mir da eine Sache nachgewiesen: ich sollte mit Loo Holl gemeinsam die europäischen Hauptrollen in einem japanischen Film spielen, und deshalb müßten — so sagte er — wir beide unbedingt die Landessprache sprechen. Loo Holl, auch sonst meine Leidensgefährtin auf dieser unabsehbar langen Ostasien-Filmfahrt, zuckte gleich mir die Achseln und meinte: „Well —, lernen wir!“

Aber auch sie scheute vor dem „Nan doki des?“ des Japaners Es gibt, so meinte sie, wenn Heinz Karl Heiland nicht dabei war, — es gibt Dinge, die man nicht in den Mund nimmt. Und sie nahm, abgesehen von der Speise, nichts Japanisches in den Mund. Sie war konsequent darin. Ji — heißt Zeit, schlechtweg Zeit. Ichi — heißt eins, Ni — heißt zwei, san — heißt drei . . . Gut! Aber nun: ichi ji heißt mit einem Male nicht mehr „zwei Zeit“, sondern „zwei Uhr“ . . . Und warum?

Der Japaner lachte und sah mich an, als ich „why?“ fragte. Nun hob e r die Schultern: warum das so hieß, wußte auch er nicht zu sagen. Und da, wo selbst einem Japaner das Latein ausging, sollte ich mir den Kopf zerbrechen? Fiel mir nicht ein. Ich packte Loo Holl am Arm und zog sie auf die Straße hinaus: „Laß den Quatsch, wir gehn lieber bummeln!“ sagte ich. Da stürzte uns der Japaner nach und rief: „Sukoshi mate . . . shi zuka ni iki!“ Und so etwas hatte ich lernen sollen? Der Mann hätte meine Schulzensuren im Griechischen sehen müssen! Ich habe sie nachher Heinz Karl Heiland gezeigt — nicht etwa in natura, denn die Zettel hatte mein Vater längst zerrissen, sondern nur in getreuer, zahlenmäßiger Nachbildung! Heiland sah sich die Ziffer an, betrachtete dann mich — das Leben besteht ja zum großen Teil aus gegenseitigem Ansehen —, und meinte dann langsam: „Aus dir wird nie ein ordentlicher Schauspieler werden, mein Junge!“

Es gibt Dinge, über die man mit einem Regisseur nie streiten soll; eins dieser Dinge ist das Talent. Balik Papan liegt auf Ostborneo, es ist auf keiner Karte verzeichnet, wir haben es sozusagen entdeckt. Jammerschade, daß dieser Ort schon einen Namen hatte! Man bedenke, was es hieße, wenn dieser Ort nach dem Beispiel Amerikas, das seinen Namen ja Herrn Amerigo Vespucci verdanken soll, nach mir . . . na, sagen wir mal Tettinga genannt worden wäre. Tettinga auf Ostborneo! Aber das hat alles nichts mit meinem Talent zu tun. In Balik Papan blieben wir, mit andern Worten



Auf Celebes
Im Hintergrunde der Palast des Sultans von Macassar

Heiland, Loo Holl, Operateur Tober und die halbe Einwohnerschaft von Holländisch-Indien, — blieben wir vier Tage. Ich hatte eine Szene zu spielen, in der Loo Holl mir üblicherweise entrissen wird, ich aber auf meinem Shylock-Schein bestehe und sie reklamiere. Ob dieser Vorgang für einen der Filme, die wir auf der Reise zu drehen haben, bestimmt ist, weiß ich nicht; es ist auch nicht von Bedeutung, denn ich habe mir angewöhnt, alles zu machen, was man von mir verlangt. Ich frage nie, für welchen Film eine Szene bestimmt ist, — ich frage nie, ob ich vor leerem Apparat spiele oder ob wirklich eine Aufnahme von meinen Bemühungen gemacht wird . . . Ich leide stumm. Und ich litt also stumm auch dieses Mal. Mit geheucheltem Nichtwissen ließ ich mir Loo Holl rauben. Mitten im Urwald. Auf Ostborneo. In der Nachbarschaft von Balik Papan. Dann wendete ich mich zum Apparat um, sah mit irrisierend schöner Ratlosigkeit, die nacheinander Erschrecken und Entsetzen wurde, ins Objektiv — Tober drehte ernsthaft drauf los und zählte zehn — zwanzig — dreißig — und als mein Entsetzen sich in Wut verwandelt hatte, stürzte ich in den Urwald, gefolgt von der Rotte Eingeborener. Ich spähte durchs Dickicht, gewahrte Loo Holl irgendwo in greifbarer Nähe, stellte fest, daß ihr Bimbo sie immer noch in räuberischer Absicht umklammerte, und stolperte nun auf das Paar zu, um meine Partnerin programmäßig an mich zu reißen und sie in Sicherheit zu bringen. Kaum aber machte ich den nicht mißzuverstehenden Versuch der Gefangenenbefreiung, als die ganze Sippe Bimbos, Jumbos und Zambas von Ostborneo ihrem bedrängten Landsmann zu Hilfe kam und ihn gegen mich verteidigte. Es war ganz klar, daß sie Loo Holl eher einem der Ihren, als mir gönnten, und ich katzbalgte mich gegen eine rebellierende Schar von Südseeinsulanern ganze zehn Minuten, nein: fünfzehn Minuten, herum, — ehe ich einen Blick rückwärts auf Heiland und Tober werfen konnte. Dieser eine Blick jedoch genügte. Da stand die ganze Bande und wieherte vor Lachen, Tober drehte längst nicht mehr, Heiland führte längst nicht mehr Regie, — und ganz Ostborneo war gegen mich feldmarschmäßig ausgezogen, um mich niederzuringen. „Was ist denn nu los?“ polterte ich, natürlich derart bedrängt, daß ich mich immer weiter verteidigen mußte. Heiland schnappte nach Luft und nach Worten: „Warum klärst du denn die Borneoten nicht darüber auf, daß alles nur Spiel ist?“ Da hatte er wieder seinen Trumpf in der Hand: Heiland lernt nämlich sämtliche Sprachen des Erdballes, und er verlangt das auch von uns. Ich aber verstand keine Silbe von dem Kauderwelsch dieser meschuggenen Insel. Und sollte nun die Kerls aufklären! „Hilf mir doch, zum Donnerwetter!“ brüllte ich. „Sonst trete ich einfach Loo Holl an Borneo ab!“ Das schien ihm zu denken zu geben. Trotz der Faustschläge, die ich eins-zwei, eins-zwei unermüdlich wie ein Uhrwerk nach rechts und links auszuteilen hatte, bemerkte ich, wie bekümmert er über meine Drohung war. Und da ließ er sich, um Loo Holls willen, dazu herbei, mich mit einem Zischlaut, der wie eine Zauberformel klang, von meinen Quälgeistern zu befreien. Der Zischlaut klang ungefähr wie „Zwetschgensteine“ . . ., wird aber wohl eine schärfere Bedeutung gehabt haben; denn sofort ließen die nackten Kerls von mir ab, und ich setzte mich in den weichen Grasboden, um fast eine halbe Stunde für die Rekonstruktion meiner Gliedmaßen aufzuwenden . . .

Wie gesagt, ob diese Szene für irgendeinen Film bestimmt war, das weiß nächst dem Himmel nur Heinz Karl Heiland, und ihn habe ich nie ernstlich darüber befragt. Ich hätte mich auch hartnäckig geweigert, sie jemals zu wiederholen. Es genügte mir, daß Heiland, als ich endlich wieder zu mir gekommen war, mir auf die Schultern klopfte und liebevoll sagte: „Warum hast du auch nicht gleich ‚Zwetschgen-



Ein Chinesentempel in Macassar

steine' gerufen? Wer unter Wilden filmen will, muß eben auch dazu Talent haben, mein Junge!"

Das war also in Balik Papan . . .

In Weltevreden — bitte: Batavia! Sie finden Weltevreden eher auf der Karte, als das verräterische Bimbonest von Borneo! — dort ergab ich mich heimtückischerweise dem Opiumgenuß. Aber nur einmal. Wir besuchten die Opiumfabrik, die dort staatlicherseits verwaltet wird, und kamen selbstredend auch an der Pfeife nicht vorbei, durch die der herrlichste Genuß aller Sphären vermittelt wird. Wenigstens wurde mir dieser Genuß in Aussicht gestellt. Heiland verzichtete darauf. Loo Holl und ich wollten uns aber dieses lockende Zeichen nicht entgehen lassen, setzten uns erwartungsvoll nieder und fingen an, zu saugen. Es ist an dieser Stelle ohne Belang, zu verraten, welche Zigarettenmarke ich rauche, — ich bin auch davon überzeugt, daß bei meiner Rückkehr nach Deutschland alle früheren Marken, die für mich in Betracht kamen, durch andere, neuere ersetzt sein werden, — aber ich kann das Gefühl des Opiuminhalierens nur mit meinem Genuß beim Rauchen der ersten Zigarette meines Lebens, einer Asti stincante zu ½ Pfennig, vergleichen. Anstatt der orientalischen Schwelgereien, die mir garantiert worden waren, erlebte ich den schrecklichsten Seegang von allen meinen ostasiatischen Seereisen: kein Rotes Meer der Erde, kein Indischer Ozean, kein Golf von Busento war stürmischer, als das Meer meiner Seele bei der ersten und einzigen Opiumspitze, Wo waren die versprochenen Schleiertänzerinnen, wo der plötzliche Tod all meiner Feinde, wo mein müheloser Sieg über meine Konkurrentin im Film und auf der Bühne? „Sie werden sein der König dieser Erde!" hatte mir der javanische Werkmeister gesagt, und nun war ich schiffbrüchig von Anfang bis Ende! Weltevreden stand in großen Lettern auf dem Stationsschild. Zu deutsch etwa: „Klotzig zufrieden" . . ., wenigstens verdolmetschte ich mir das so. Und nun lag ich hilfloser als in meinem ersten Lebensmonat auf der Matte und äugte hinüber zu Loo Holl, der ich ein ähnliches Schicksal wünschte, um mich an der Gemeinsamkeit des Unglücks wieder aufrichten zu können. Aber nichts dergleichen geschah: nach einer halben Stunde, vielleicht dauerte es nicht einmal so lange, erhob sich Loo Holl leichtfüßig von den Kissen, sah mich mit einem weichen Blick und schwebte hinaus.

Erst acht Tage darauf, wir waren schon auf dem Wege nach Soerabaja, kam ich auf das Phänomen zurück: „Wie hast du das neulich in Weltevreden bloß fertiggebracht, Loo, daß die Opiumpfeife dir nichts anhaben konnte?" fragte ich. Und sie — leichthin, sorgenlos wie immer — lächelte. „Man muß dazu eben Talent haben", sagte sie. Dazu? Hm, ich habe nie herausbekommen, wie sie's gemacht hat. Aber, wenn ich mir's so recht überdenke, — gesehen, daß sie den Rauch inhalierte, habe ich eigentlich nicht . . .

Drei Monate durchstreiften wir Borneo und Celebes, — aber nichts hat auf mich bei unserm Hin und Her im Fernen Osten so komisch gewirkt wie das Treiben der wilden Affen, die in unabsehbaren Herden in den Wäldern von Java ihr Wesen treiben. Gewiß sind sie scheu, doch man bekommt immer noch genug Drolliges zu sehen, wenn man heimlicher Zeuge ihrer Flucht durch Palmen und andere Hochbäume wird. Namentlich, sobald sie ihre Jungen bei sich haben, sind sie von einer unübertrefflichen Flinkheit. Wie der Blitz sausen sie von Stamm zu Stamm, schwingen sich an langen Schlinggewächsen, deren Tragfähigkeit sie wunderbar abzuschätzen wissen, von Zweig zu Zweig, — und kommt wirklich einmal ein Tier ins Rutschen, so bleibt der Führer der Karawane, der Leitaffe, so lange zurück, bis der gefährdete Kamerad wieder mitten im Rudel und in Sicherheit ist. Wollte man es versuchen, eine solche Herde zu überfallen, so würde es unweigerlich eine schwere Schlägerei und Beißerei zwischen Menschen und Affen geben; selbst Feuergefechte, soweit die Eingeborenen es über sich gewinnen, auf einen Affen zu schießen, enden nicht unbedingt mit dem Siege der Menschen.

Langsam — während ich an diese wenigen Einzelheiten unserer Kreuzfahrt durch Ostasien denke — zieht unser Dampfer seinen Weg nach Aden zu. Noch umgibt uns die traumhafte Weiche des Indischen Ozeans, — aber in Kürze werden wir, nach fast sechsmonatigem Umherirren, den Hafen von Aden anlaufen und einen letzten Blick auf den Orient werfen, um dann mit Riesenschritten, nein — mit jeder Umdrehung unserer Schiffsschraube — der Heimat wieder zuzusteuern. Ob's ein dolce far niente hier draußen war? Nun, eine Sorglosigkeit war's, ein gedankenloses Aufgehen in ununterbrochener, fast automatischer Arbeit: der Tisch wurde täglich gedeckt, und da wir von Krankheiten verschont blieben, dachte niemand an die morgigen Aufgaben, an die morgigen Gefahren und Ueberraschungen. Aber — im Grunde war's doch eine Strapaze, eine wilde, schöne Strapaze, die ich in meinem Leben kaum je missen möchte. Nur von einem, von dem vor meiner Abreise oft gesprochen wurde, von den Giftschlangen, müßte ich noch einmal reden, doch soll's nicht heute sein. Warten wir, bis ich die Schiffsplanken nicht mehr unter mir habe und mir zum Schreiben mehr Muße bleibt. Warten wir vor allem bis zu dem Augenblick, wo mir Heinz Karl Heiland nicht mehr sagen kann: „Aus dir wird nie ein ordentlicher Schauspieler werden, mein Junge!“



Carl W. Tetting vor einem Tempeleingang in Yokohama

MEIN SOHN FILMT

VON

KAMMERSÄNGER LEO SLEZAK

Sie fragen mich, was ich dazu sage, daß mein Junge unter die Flimmertragöden gegangen ist? — Also jetzt sage ich Ja und Amen dazu, weil ich das Gefühl habe, daß er damit auf dem rechten Wege ist, etwas Gutes zu erreichen. Genau wie m e i n e Eltern sich mit Bangen mit dem Gedanken vertraut machten, daß ich Sänger wurde — ein Beruf, den sie nur vom Hörensagen — und in damaliger Zeit vom b ö s e n Hörensagen kannten, so bangte auch mir davor, meinen Buben, den ich zu einem erstrangigen und tonangebenden Finanzmann machen wollte, Filmschauspieler werden zu lassen. - Ja, wenn es doch wenigstens das Theater gewesen wäre, das ich kenne, — aber eine Welt, die mir ganz fremd ist! Als ich jedoch sah, daß er so unsagbar wenig Finanztalent hat, da mußte ich mich eben darein finden . . . und ich hoffe — und glaube Ursache zu der Hoffnung zu haben —, daß es das Rechte war.



★

Gar so filmunberührt ist natürlich auch Leo Slezak selbst nicht geblieben: mehr als einmal hat der Film seine Hand nach ihm ausgestreckt. Nicht etwa so, daß ein Regisseur ihn hätte überreden wollen, das Gold in seiner Kehle ungenutzt zu lassen, aber doch in jenem anderen Sinne, daß Slezak des öfteren für die sogenannten aktuellen „Filmdokumente“ gerade stehen — und gerade gehen mußte.

In seinem prachtvollen Buch* schildert Slezak beispielsweise in seiner amüsanten, trockenen Art ein Erlebnis, das er in Egern am Tegernsee, auf seinem Anwesen, hatte. Eines Tages, so heißt es da, besuchte mich der Regisseur einer Filmgesellschaft. Er bat mich, ihm zu gestatten, einen Film von mir und meiner Familie herstellen zu dürfen, wozu ich gern meine Einwilligung gab.

„Slezak auf seinem Gut in Tegernsee!“ sollte der Film heißen.

Der Schmeichler.

Er nannte meine Holzhütte mit zehn Hühnern, einigen Kiniglhasen und einiger einzigen Ente ein Gut.

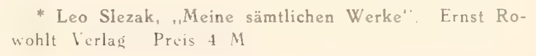
Ich war sehr stolz.

Zuerst wurde alles durchgesprochen und vorbereitet, damit man nicht planlos herumwimmelt, minutenlang verlegen lächelt, Biederkeit markiert, Zigarren anzündet und ein saudummes Gesicht dazu macht.

Ganze Szenen wurden entworfen, alles, was mir so recht lieb und wert ist, sollte darauf sein. Denn der Film sollte ja eine Erinnerung für mich und meine Kinder bleiben.

An einem strahlenden Sommermorgen um neun Uhr früh kamen endlich die Filmleute mit einem Wagen angefahren. Wir standen schon gestiefelt und gespornt im Stadtgewand da, und die Sonne brannte uns aufs Haupt.

Ich war auf Befehl meiner Frau derart eingeschnürt, daß ich nicht atmen konnte.



* Leo Slezak, „Meine sämtlichen Werke“. Ernst Rowohlt Verlag. Preis 4 M.

Sie behauptete nämlich, im Film sähe man noch dicker aus als im Leben.

Das fehlte mir gerade noch! —

Wir fuhren einige hundert Meter mit allen Koffern, Viechern und sämtlichem Schachtelwerk vom Hause fort.

Zuerst wurden die Kinder und Dienstboten auf den Balkon und in den Vorgarten gestellt.

Sie winkten lebhaft gegen die Seite, wo wir waren, und von wo aus man nie im Leben von der Bahn kommen kann.

Die Hausgehilfinnen konnten das Glück nicht fassen, daß die liebe Herrschaft wieder daheim sei, und es malte sich sichtliche freudige Erregung in ihren Zügen, unterstützt durch aufmunterndes Brüllen des Herrn Regisseurs: „Lustiger, bitte!"

Auf der Straße hatten sich Passanten eingefunden, die sich auf Ersuchen ebenfalls an dem Glücksgefühl über unser Kommen beteiligten.

Mütter mit Säuglingen auf dem Arm wurden veranlaßt, mit diesen zu winken.

Auf einmal hieß es: „Vorwärts!" —

Der Wagen fährt langsam vor, im langsamen Schritt (auf der Leinwand wird es ein Galopp) — ich kegle mir alle Glieder aus und winke glückstrahlend mit dem Hut, einem Ueberzieher, zwei Handtaschen und einem Hund.

Ich hänge derart aus dem Wagen, daß ich herauszufallen drohe.

Meine Frau Elisabeth — bekannt unter dem Namen „Liesi, die Gründliche" — sagt sich den Text vor, murmelt etwas von „Wiederdaheimsein" und „Oh, sieh doch Leo, die Kinder" — damit sie ja kein Gesicht macht, das mit der wonnigen Situation in irgendeinem Widerspruche steht.

Die Arme war befangen, aber maßvoll im Spiel.

Nun hält der Wagen.

Alles stürzt auf die Straße, die Mäntel und Käfige werden uns aus den Händen gerissen, ein Begrüßen hebt an, das meines Erachtens selbst bei Wahnsinnigen nicht üblich sein kann.

Der Regisseur schreit dazwischen: „Fröhlicher! Lachen! Hunde vor! Die Katze zeigen! So — so ist's recht!"

Die Kinder fliegen uns an den Hals und verbiegen uns das ganze Gesicht mit ihren Küssen.

Liesis Mama — ich will das anrüchige Wort „meine Schwiegermutter" nicht anwenden — fliegt mir an den Hals und gebärdet sich unheimlich zärtlich.

Sie will demonstrieren, welch eine Ausnahme sie unter den gewissen Müttern bildet.

Luxi und Schnauzi, die beiden Haushunde, springen an mir herauf und bellen wie toll, sie meinen, es geschähe mir etwas! —

Die klugen Tiere! —

Dann geht es langsam ins Haus.

Die beiden Malteserhündchen am Arme meiner Frau halten uns für blödsinnig.

Nachdem alle leeren Koffer und ebenso leeren Vogelkäfige abgeladen und beiseite gestellt sind, treten wir ein.

Das ist das erste Bild.

Umzug. — Das Stadtgewand herunter.

Ich trete allein aus dem Hause, in der Lederhose, als Stimmritzenprotzenbauer, wie ich hier genannt werde, weil ich, wie die treuherzigen Aelpler behaupten, mit den Stimmritzen protze.

Selige Gebärde. Strahlendes Lächeln, soviel die Gesichtsmuskeln hergeben. — Endlich daheim! — Ferien! — Weltumfassendes Händeausbreiten.

Dann geht es zu Tisch.

Elsa, mein Gemahl, hat eine sehr dekorative Torte backen lassen und mir und den Kindern eingeschärft, daß sie zum Mittagessen gehöre und die Stücke, die sie uns auf den Teller legt, wieder zurückgegeben werden müssen.

Beim Servieren fehlt ein Stubenmädchen.

Sie kommt nicht, sie ist beleidigt, weil ich der andern beim Begrüßen die Hand gereicht habe und ihr nicht.

Sie sitzt in der Küche und weint bitterlich.

Also gut, nur ein Mädel da. Wir sitzen um den Tisch herum, markieren Gefräßigkeit, und sowie gekurbelt wird, meine Frau sich nicht wehren kann und die sonnige Hausfrau darstellen muß, fressen wir die ganze Torte auf.

Dieses Bild wird am natürlichsten.

Dann gehen wir in die Küche, nach dem schwerbeleidigten Mädchen sehen, und entschuldigen uns, daß wir auf der Welt sind.

Dort weint auch die Köchin herzbrechend. Sie sagt, sie wäre aufgefordert worden, erst im letzten Moment, — und wenn sie gewußt hätte, daß Kino gemacht wird, hätte sie sich frisieren lassen und das neue semmelfarbene Kleid mit den grünen Tupfen angezogen. — Außerdem wäre ihr übel, und sie müsse sich ins Bett legen.

Während ich die Gute im Geiste verstümmelte, redete ich ihr ihren Kummer liebevoll aus.

Das Bild geht weiter.

Nun nehme ich Gartenrequisiten zur Hand, die eigens schon zum Photographieren für mich hergerichtet waren, und schneiden an den Rosenbäumchen herum.

Dieses Bild wird namentlich Gartenfachleute mit Erstaunen erfüllen.

Alle Lieblingsbeschäftigungen werden bis zur Gehirnerweichung vorgeführt.

Lieblingsbeschäftigungen wie: Umgraben, Ausjäten, wo man sich bücken muß, daß einem das Rückenmark wie eine verrostete Türe knarrt, dann begieße ich ohne jeden Grund irgend etwas, füttere die Kiniglhasen — und so geht es von einem geliebten Fleck zum andern.

Am Fischteich sitzen wir behaglich in Strohsesseln und hören sichtlich befriedigt dem Geigenspiel meiner Tochter zu.

Gottlob sieht man nicht, daß ihr humor=

voller Bruder ihr den Fiedelbogen mit Schweineschmalz eingeschmiert hat.

Ich versprach dem sympathischen Knaben ein paar Ohrfeigen. —

Es kommt der Gärtner, er erstattet Rapport, zeigt mir im Treibhaus eigens zu diesem Zweck angebundene, beim Greisler gekaufte Riesengurken. Hocherfreut klopfe ich ihm auf die Schulter.

Ein wundervoller Scherz.

Als Kind sah ich ihn oft in den „Fliegenden Blättern“ mit Empörung abgebildet.

Anschrift: „Seltener Fang.“ —

Nun kommt Besuch. Liebe Nachbarn.

Die Dichter Ludwig Ganghofer und Ludwig Thoma kommen zum Skat.

Dabei kenne ich nicht einmal die Karten.





WALTER SLEZAK phot.: Decla.

Dann wird zum Kartoffelfeld gegangen. Ich grabe eine Kartoffel aus, die lange vorher schon hingelegt war, ein einziges Exemplar, das den humorvollen Titel ergibt: „Er hat nicht die größten Kartoffeln.“

Dann zum Seeplatz herunter in den Kahn.

Beim Fischen.

Eine ganz neue Nuance, auch von unverwüstlichem Humor durchtränkt, kommt zum Ausdruck.

Ich ziehe plötzlich schwer an der Angel.

Mein Sohn Walter, der mit dem Schweineschmalzfiedelbogen, stürzt mit dem Kübel herbei, um den offenbar ergiebigen Fang zu bergen. Da, o welche Pein, ziehe ich einen mit Mühe selbst an den Angelhaken gebundenen alten Filzpotschen aus dem Wasser.

Da erscheinen meine beiden musikalischen Berater, Professor Stückgold und Dr. Götz, mit großen Klavierauszügen.

Wir stieren alle drei hinein, machen mit dem Bleistift Bemerkungen, schlagen Takt dazu und sehen mit Entsetzen nach dem Kurbeln, daß wir den Klavierauszug verkehrt gehalten haben.

Ich offeriere den beiden Herren Zigarren, die sie zu meinem lähmenden Befremden wirklich annehmen. Die Nemesis für die Torte.

Als Schlußapothese wird gegen die strahlende Sonne in der Glasveranda eine Abendstimmung gemacht.

Elsa und ich sitzen Hand in Hand da, blicken auf den See und sagen dem schönen, lieben, ersten Ferientag gute Nacht! —

Eine Generation weiter

Von

WALTER SLEZAK

Die Zeiten, in denen mein Vater sich mit mir über den Fiedelbogen meiner Schwester unterhalten konnte, sind jetzt endgültig vorüber . . . Unsere Wege haben sich getrennt — ein für allemal: er wohnt im „Adlon“ . . . und ich in einer schmächtigen Schauspielerbude, von der aus man auf die entlaubten Kronen alter Linden hinabstarrt . . .

Meinem Vater genügt das einfache Wort nicht in seiner Kunst, er muß es singen; — mir ist in meiner Kunst das einfache Wort schon zu viel: ich spiele stumm. Ist ein größerer Gegensatz zwischen Vater und Sohn zu denken?

Und nun soll ich, der stumme Mime, von mir noch plaudern?

Ich bin doch kein Dichter wie mein Vater! — Sollten Sie aber das Wort „plaudern“ mit dem Ausdruck „schmusen“ verwechselt haben, so wird es eher gehen, denn schmusen konnte ich schon in der Schule.

Da war ich überhaupt ungemein beliebt — leider nur in den Pausen, denn während der Unterrichtsstunden hatte ich gewöhnlich wenig Zeit, mich mit meinen Lehrern zu befassen; — da genoß ich auch meine erste schauspielerische Ausbildung durch Selbsterziehung.

Der Umstand, daß ich immer unvorbereitet war, zwang mich zu allen erdenklichen mimischen Darbietungen, die in besonders dringenden Fällen bei fingierten Ohnmachten bis in die Arme meiner Professoren führten. In den letzten Jahren meines wildbewegten Schullebens war ich schon so gereift, daß ich auf Befehl sofort blaß werden, erröten, geschwollene Halsadern, ja sogar Schreikrämpfe bekommen konnte. Ob man es mir geglaubt hat, weiß ich nicht, jedenfalls wurde es immer höflich-schweigend zur Kenntnis genommen.

Wie ich auf diese Art und Weise durchs Gymnasium kam, ist mir schleierhaft, jedenfalls hatte ich eines Tages mein Reifezeugnis in der Tasche und dachte angestrengt darüber nach, was für einen Beruf ich ergreifen sollte. Auf die gloriose Idee, mich für meine mimischen Darbietungen bezahlen zu lassen und dadurch kärglich mein Leben zu fristen, kam ich erst später. Ich folgte zunächst dem Rufe meines Vaters und wurde Bankier. Ich registrierte das Kopierbuch, klebte Briefmarken auf und spitzte Bleistifte. Durch einen Zufall kam ich an die Börse und begann sofort — es war in der Inflationszeit — für eigene Rechnung Transaktionen zu machen, was mir auch gelang, bis es eines Tages mißlang und ich schuldbeladen in die Arme meines durch mich schwergeprüften Vaters sank. Da wurde ich nunmehr in der Buchhaltung verwendet. Einige Monate nach meinem Austritt aus der Bank erfuhr ich, daß man sechs Wochen lang einen Buchrevisor beschäftigen mußte, damit er die von mir geführten Bücher wieder in Ordnung brächte. Doch eines Abends ereilte mich mein Schicksal. Ich saß ganz traurig in einer kleinen Bar am Opernring und dachte über mein Beamtenlos nach, als ich plötzlich neben mir eine Stimme höre:

„Gestotten, bittaschön, Sie sind mir vorgeschwebt!“

„Wie bitte?“

„Sie sind mir vorgeschwebt!!“

Ich dachte, es sei ein armer Irrer, und um ihn nicht zu reizen, sagte ich heiter lächelnd: „So — so!“ Er darauf: „Gestotten, bittaschön, ich bin Oberregisseur Kértecz von Saschafilm und habe eine große Film zu inszenieren — Sodoma und Gomorrha — Legende von Sünde, bittaschön, und junge, 18jährige, blonde Bursche soll eine Hauptrolle spielen . . . . . igen!“

Zart und noch leise begann es bei mir zu dämmern! Ein Wort gab das andere, und nach zehn Minuten kam ich mir schon vor wie Gunnar Tolnaes.

Am nächsten Morgen drehte ich mich nicht auf meinem Bürosessel, sondern wurde im Sascha-Atelier probegedreht, — und zwei Tage später hatte ich einen — im Verhältnis zu meiner Bankbeamtengage — horrenden Vertrag in der Tasche. Ich nahm mir sofort Urlaub in der Bank und fuhr zu meinem Vater nach Karlsbad, um seine Einwilligung zu erschleichen. Es erübrigt sich, die Gegenstände aufzuzählen, mit denen er nach mir zielte, jedenfalls blieb ich unverletzt und erhielt auch kurze Zeit darauf die Erlaubnis, für einen Film abzuschließen. Da man in Wien zu dieser Zeit keine besonders guten Aussichten hatte, hochzukommen, fuhr ich nach meinem ersten Film nach Berlin zur Ufa.

Hier bekam ich meinen besten und treuesten Freund, meinen schönen schwarzen Pudel. Er ist ein Wunderhund und heißt offiziell „Karo“. So nenne ich ihn aber nur, wenn wir streiten, sonst heißt er Lump oder Schwarzer. Er ist das klügste Viech, das es

gibt, und liebt mich abgöttisch. (Eben deshalb?) Leider nicht immer zur rechten Zeit. Wenn er nämlich nachts nicht schlafen kann, so kommt er zu mir ins Bett, steigt mir mit seinen schwarzen Pfoten im Gesicht herum und legt sich auf meinen Magen, oder er zieht mir die Decke weg und trägt sie in seinen Hundekorb, — nur um mich zu ärgern. Dann streiten wir. Wenn ich aber dann wieder fest eingeschlafen bin, kommt er und weckt mich, um mich um Verzeihung zu bitten. Seine höchste Wonne aber ist Automobilfahren, und da habe ich ihm jetzt einen kleinen „Peugeot" gekauft; weil er jedoch keinen Führerschein bekommt, muß ich ihn immer selbst spazieren führen. Außerdem boxen wir täglich miteinander, was sehr gesund ist.

Weiter weiß ich wirklich nichts mehr zu erzählen. Ich übergebe ihnen also mein erstes dichterisches Ei und bin mit herzlichen Grüßen Ihr ergebner

S l e z a k.

Von Stars und Star-Sinn

Der Alkohol ist eine Angelegenheit düstern Schweigens auch in Hollywood . . .

Im vergangenen Sommer herrschte aus diesem Grunde an einem besonders betriebsamen Tage auch tiefste Niedergeschlagenheit in einem Atelier, dessen schöne Innentemperatur durch die freundliche Sonne nur noch weiter hinaufgeschraubt wurde. Endlich erbarmte sich der Filmstar der leidenden Kollegen, setzte eine Bowle zusammen und reichte sie herum.

Herbert Howe nur erkühnte sich, das Getränk zu beschnüffeln, zu begucken und taxierend zu analysieren.

„Nehmen Sie," sagte die Künstlerin ermunternd, „es ist eine gute, schmackhafte Sache . . ."

Herbert Howe zögerte noch immer.

„Ich habe dieses Getränk sogar einmal dem König von England kredenzt," lächelte die Kollegin mit bestrickender Anmut.

Da sah Herbert Howe auf und schob das Glas zurück: „Dem König von England . . . Das glaub' ich! Sie sind nicht umsonst Irin!"

*

Willard Mack war . . . u. a. . . auch mit Pauline Frederick verheiratet; die Ehe wurde geschieden, weil — wie Willard Mack sich ausdrückte — „zuviel Schwiegermutter dabei war".

Dann heiratete Pauline Frederick wieder . . . es war der letzte Mann vor ihrer Ehescheidung im vergangenen Jahr.

Mack erfuhr von der Trauung und telegraphierte dem neuen Ehemann: „Herzlichen Glückwunsch! Die beiden Frauen sind gut!"

*

Pola Negri, die in der ersten Zeit ihres amerikanischen Aufenthalts das amerikanische Nickelgeld, das bekanntlich einen Büffel auf der Reversseite hat, das „money mit der cow" nannte, hatte sich in den Ateliers durch die kühle Behandlung, die sie den Beleuchtern zuteil werden ließ, etwas unbeliebt gemacht. Das war ihr hinterbracht worden. „Oh," sagte der polnische Filmstar, „das ist schade; aber jetzt verstehe ich die Amerikaner besser. Bei meinem nächsten Film werde ich jeden Elektriker um den Hals fallen und zu ihm sagen: Ach, was Sie für ein hübsches Licht machen!"



Tom Moore — einer der vielen, vielen Moores im englischen und amerikanischen Film — einer der vielen, vielen Moore-Brüder . . . hörte sich eines Tages die Klagen seiner Kollegin Viola Dana über die zu große Hitze an. „Ach," sagte er schließlich, „das ist noch gar nicht so heiß, Viola! Paß mal auf . . . Das war 'ne andere Sache damals drunten in Missouri. Stell dir vor, das war so heiß, daß der ganze Missouristrom austrocknete und bald gar kein Wasser mehr im Bett war. Da wurde denn die städtische Feuerwehr den ganzen Tag auf dem Posten gehalten und mußte in einem fort Wasser in den Missouri lassen, damit die Dampfschiffahrt nicht eingestellt zu werden brauchte."

„So so?" nickte Viola Dana ernsthaft, „da hast du offenbar mit zur Feuerwehr gehört, Tom, — ja, solche Strapazen übersteht keiner gesund . . ."

*

Ein seltener Mensch ist unstreitig Al Jolson, ein Sänger vor dem Herrn. Die Einnahmen aus seinen Grammophonplatten werden im Monat auf rund 120 000 Dollar geschätzt, und hinzu kommen noch die Engagementseinkünfte, die nicht gering sind. Al Jolson hatte vor einiger Zeit Griffith gebeten, ihn zum Film zu bringen. Griffith war durchaus zufrieden mit den ersten Aufnahmen, ein besonderes Manuskript war geschrieben worden, alles ging wie am Schnürchen. Jedoch in der zweiten Woche, verschwand Jolson aus Amerika, und die Aufnahmen mußten abgebrochen werden. Endlich nach geraumer Weile, traf ein Brief aus London ein, und in diesem Brief stand nur eine Zeile: „Lieber Griffith, ich dachte immer, ich sei ein Schauspieler, aber ich bin nur ein Gesangs- und Tanz-Clown.

Dein Al Jolson."



DER VERGESSLICHE DIREKTOR

VON CURT SEIBERT

„Mein lieber Angermann," sagt der Theaterdirektor Schweizer und setzt sich in den tiefen Sessel hinter seinem Schreibtisch, „ich habe eine glänzende Rolle für Sie, es ist eine ganz merkwürdige Sache "

(Der Direktor geht zur Tür, knipst das Licht an, setzt sich.)

„ eine Sache, die nur Sie bewältigen können. Ich habe Ihnen diese Rolle zugedacht, weil "

(Der Direktor sieht an der Decke das brennende Licht, geht zur Tür, knipst es aus, setzt sich.)

„— — — weil, wie gesagt, dieses Stück ein Bombenerfolg werden soll. Allerdings spielt es im Kostüm, und da bin ich mir mit dem Dichter noch nicht ganz klar — — —"

(Der Direktor geht zur Tür, knipst das Licht an, setzt sich.)

„ nicht ganz klar, denn Ihnen stehen nicht alle Kostüme, Sie wissen das selbst, aber der Dichter — ein junger talentierter Mensch übrigens — hat das alles natürlich mir "

(Der Direktor sieht das brennende Licht, geht zur Tür, knipst es aus, setzt sich.)



Porträt des Autors dieser Geschichte.

Trotz seiner frappanten Aehnlichkeit mit Harald Lloyd ist der Autor mit diesem nicht zu verwechseln.

Der Verfasser stammt vielmehr in direkter Linie von „Sind's die Augen, geh' zu Ruhnke" ab.

„— — — natürlich mir überlassen Und ich werde das machen, — übrigens: wie gefällt Ihnen die Rolle? Ach so, hab' ich Ihnen noch gar nicht gezeigt? Also, Ihnen gesagt, eine dolle Sache, aber Kasse bringt der Schmarrn. Hier ist das Buch, wundervoll —"

(Der Direktor geht zur Tür, knipst das Licht an, setzt sich.)

„ wundervoll eingebunden, nicht wahr? Die Rolle hat neun Bogen, Sie werden sie spielen, ich bin überzeugt, wir können gleich den Vertrag – "

(Plötzlich wird der Direktor blaurot im Gesicht, schlägt mit der Faust auf den Tisch und ruft):

„Was ist das wieder für eine Bummelei hier? Jetzt hab' ich dem Fräulein schon viermal geklingelt und sie kommt nicht."

(Der Schauspieler steht auf, geht zur Tür, knipst das Licht aus und drückt auf den Knopf unter dem Schalter. Das Fräulein kommt sofort.)

— — — — — — — — — — — — —

Ein bescheidener junger Mann Harald Lloyd

DASSEL - WEIL



Wirklich: — Harald Lloyd hat es fertig gebracht, nicht nur im Film, sondern auch im Leben ein bescheidener junger Mann zu bleiben. Er ist sogar so bescheiden, daß er seines Brillenrahmens bedarf, um an sich selbst zu glauben. Es ist keine Phrase, es deckt sich vielmehr mit der Wirklichkeit, daß Harald Lloyd spielend leicht in Verlegenheit zu bringen ist, daß er errötet wie ein junges Mädchen — wenn ein junges Mädchen vor ihm steht. Er ist unter Umständen sogar fade, verlegen, hilflos . . ., aber alles das in vollem Umfange nur, wenn er seine Hornbrille nicht auf der Nase sitzen hat.

Vor kurzer Zeit erst . . . bekanntlich ist Harald verheiratet . . . wurde er im Atelier von einigen jungen Mädchen angesprochen.

„Bitte," sagte die Mutigste von ihnen, „tun Sie uns doch mal einen recht großen Gefallen, ja?"

Harald errötete und fragte: „Und welchen?"

„Oh," erwiderte die Statistin, „wir möchten Sie nur einmal ohne Ihre Brille sehen!" Und die andern Komparsinnen stimmten bei: „Tun Sie uns doch den Gefallen, Mister Lloyd, bitte!"

Aber Harald wurde trotz seiner Puderbestäubung noch um einen Schein verlegener und drückte sich beiseite: „Ich muß gerade wieder zur Szene zurück, meine Damen", sagte er. „Ich habe leider gar keine Zeit . . . sonst . . . natürlich herzlich gerne!"

Dennoch hatte er mit seiner Weigerung die Rechnung ohne seine Verehrerinnen gemacht; neugierig und kouragierter als der junge Mann, drängten sie ihm einfach nach und warteten, bis die Aufnahme beendet war. Als Harald wieder aus der Szene trat, standen sie vollzählig da und wiederholten ihr Anliegen. Da blieb ihm, um sich der ihn Umdrängenden zu erwehren, nichts anderes übrig, als seine Hornrahmen abzunehmen, warauf die Damen voller Enttäuschung in ernüchternde „Ohs" ausbrachen. Ihnen war der bebrillte Harald eben lieber, als der unbebrillte . . .

Vielleicht ist das der Grund, weshalb der „stunt"-Darsteller im zivilen Leben so schüchtern geblieben ist: er rechnet immer damit, zu enttäuschen, und mehr sogar: er weiß, wie man sich in Hollywood erzählt, nicht einmal, daß er so sehr populär geworden ist. Er kennt seinen eigenen Weltruhm nicht, wodurch er sich eben von vielen seiner Kollegen und Kolleginnen unterscheidet, die ihren Ruhm bekanntlich gerne überschätzen. Harald Lloyd ist ein Arbeitsmensch, einer von denen, die kaum aus ihrer Werkstatt herauskommen, auch jetzt noch nicht, wo die andern amerikanischen Prominenten ihre Europareise unter allen Umständen haben müssen. Anders wäre es auch gar nicht möglich gewesen, schon heute eine so hübsche Villa im italienischen Stil zu besitzen, ein schmuckes Häuschen, bei dem jeder Passant den andern darauf aufmerksam macht, daß das Namensschild „Harald Clayton Lloyd" einem erfolgreichen Groteskdarsteller gehört . . .

In seiner von überraschend günstigen Schicksalsfügungen reich bedachten Laufbahn ist Harald Lloyd ein typisches Kind seiner amerikanischen Heimat, denn auch ihm wurde nicht



an der Wiege gesungen, daß er schon nach drei Jahrzehnten zu den gefeiertsten Männern des — nun, man kann getrost sagen: des Erdballes gehören würde. Leute, die etwas werden wollen . . . und es braucht nicht einmal der Film zu sein, in dem sie etwas zu erreichen streben! . . ., tun gut, sich immer die Entwicklungen der erfolgreichsten Zeitgenossen vor Augen zu halten, und sei es die Karriere von Harald Lloyd. Der Vater war Nähmaschinenhändler, und Fortuna meinte es nicht gerade hold mit ihm. In Denver, im Staate Kolorado, befand sich das väterliche Geschäft, — aber als die Schulden dieses kleinen Unternehmens immer mehr und mehr anwuchsen, mußte der blutjunge Harald den fast legendären Weg das armen amerikanischen Knaben gehen — und Zeitungen verkaufen. Als Schuljunge also hat Harald schon fleißig und mühevoll arbeiten müssen. Aber seine unbekümmerte Initiative brachte ihn bald zu einem eigenen Stand auf dem Bahnhof in Denver, und hier vermehrten sich naturgemäß seine Einnahmen in einer lohnenden Weise. Die Mutter brauchte das Geld, also mußte Harald es herbeischaffen.

Wahrscheinlich hat der Schulbub, der mit seinen Zeitungen auf dem Perron entlanglief und die Druckerschwärze an den Mann zu bringen suchte, schon damals den Grundstein zu jenen Menschenstudien gelegt, die ihn später befähigen sollten, selbst in den Verzerrungen der grotesken Komödie noch menschlich-wehleidige Züge anzubringen. Teilt Lloyd doch eigentlich dieses Schicksal der freudlosen Jugend mit einem anderen Groteskkünstler, mit Chaplin, und beweisen doch beide in ihrem künstlerischen Filmschaffen, daß die Verwandtschaft der Jugend aus ihrer ganzen Denkungsart nicht mehr zu verbannen ist.

Eines Tages nun stand der kleine Lloyd, als er von seiner Zeitungsstelle auf der Denver-Station heimkehrte, an einem Schaufenster, um die Reklame-Vorführungen zu verfolgen, die im Innern des Ladens vor sich gingen. Da rasselte hinter seinem Rücken ein Wagen der Feuerwehr vorüber, und alle Welt beeilte sich, dem Wagen nachzurennen, um womöglich Zeuge irgendeiner lodernden Sensation zu werden. Harald aber nahm von der Feuerwehr keine Notiz, er preßte vielmehr seine Nasenspitze nur noch fester an das Fensterglas und starrte ununterbrochen in den Laden hinein. Er tat dies mit einer Hingabe, daß seine kindlichen Züge ein fast erdentrücktes Aussehen erhielten . . .

Und diese Erdferne seines Blickes wurde ihm zum Segen.

Der Zufall, der ja im Werden der Künstler immer eine große Rolle spielt, führte einen alten Komödianten die Straße entlang, — der Histrione sah den Jungen, fand Gefallen an ihm, stellte sich daneben und begann eine Unterhaltung. Im Verlauf dieser Konversation ließ der Schauspieler durchblicken, daß er auf der Suche nach einem möblierten Zimmer sei, und da Harald an die Finanznöte der Mutter dachte, sah er sofort ein, daß ein möbliertes Zimmer, wenn es vermietet ist, mehr einbringt, als wenn es leersteht. Also schleppte er seinen neuen Freund heim und fortan wurde zuhause sehr, sehr viel vom Theater gesprochen . . .

Die feste Freundschaft zwischen den beiden, im Alter so ungleichen Menschen brachte Harald zuerst als Statisten, dann als jungen Episodisten auf die Bühne, und war sein Leben bisher zwischen Schule und Zeitungsstand hin- und hergependelt, so trat an Stelle des Zeitungsstandes nunmehr das Theater. In einem damals sehr erfolgreichen Stück „Tess of the d'Urbervilles" erhielt Harald sogar eine richtiggehende Rolle, und auf dem Theaterzettel war er mit seinem vollen Namen verzeichnet. Das ging so weiter, bis der Stimmwechsel eintrat und der werdende Jüngling sich auf stumme Rollen beschränken mußte. In dieser Zeit widmete er sich dem Studium der Maske, und sein eifriger Lehrer, eben der alte Histrione, leistete ihm dabei eine sehr ersprießliche Hilfe. Die Bühnenarbeit jedoch war nie eine wirklich durchschlagende für den jungen Mann, immer sehnte er sich danach, im Film Fuß zu fassen, wo er seinem ganzen Temperament nach mehr hingehörte; auf der Bühne verlor er nie seine unüberwindliche Schüchternheit . . .

So kam er . . . vor etwa sieben Jahren . . . nach Kalifornien und nach Los Angeles. Natürlich wollte niemand von ihm etwas wissen, — ein junger Schauspieler war er, wie so viele andere. Und kein Direktor ließ es sich einfallen, in Harald Clayton Lloyd etwas anderes zu sehen, als einen landläufigen Komparsen. Jeder ist eben das, wozu er sich selbst macht. Aber selbst die Beschäftigung als Komparse wollte Harald nicht leicht werden; zunächst wollte man ihn nicht einmal im Hintergrunde verwenden. Stellungslos und ein wenig hungrig, trieb er sich tagelang in der Umgebung der Ateliers umher, als er auf die beste Idee seines Lebens kam. Er kostümierte sich nämlich kurzerhand zuhause, schminkte sich nach allen Regeln der Kunst . . . und begab sich dann zur Zeit der Frühstückspause ins Ateliergelände, um sich dort unauffällig unter die lustwandelnden, sich nur verschnaufenden Statisten zu mischen. Als die Pause beendet war, ging er, als gehörte er dazu, einfach mit ins Atelier zurück und stellte sich wartend beiseite. Arbeiten tat er nicht, denn da er doch nicht auf der Lohnliste stand, hätte er sowieso keinen Cent bekommen. Aber der Vorteil war, daß er nun wenigstens im Atelier war. Und der Zufall war ihm hold: da er tatenlos im Korridor stand, wurde er von einer im Nachbarraum arbeitenden Firma, besser gesagt: von ihrem Hilfsregisseur angesprochen — und . . . vom Fleck weg für eine erste Filmarbeit engagiert. Die Idee, sich zuhause zu schminken, hat Harald Lloyd also Zugang zum Film verschafft . . .

Trotzdem dauerte es noch eine lange Zeit, ehe man ihm größere Aufgaben zutraute. Unter den Komparsen und den Kleinrollen-Darstellern von Los Angeles befand sich damals ein gewisser Hal Roach. An diesen schloß sich Harald Lloyd freundschaftlich an, und als nach drei Jahren Hal Roach ein kleines Sümmchen erbte, lud er seinen Intimus Harald ein, sich an der Produktion kleiner Komödien zu beteiligen. In einer alten Baracke, die zu nichts mehr nütze war, etablierten Hal Roach und Harald Lloyd ihr Atelier, und sie führten dort eine Anzahl von Groteskkomödien auf, die wenigstens nicht ganz unoriginell waren. Aber — ein großer Erfolg waren diese Sachen noch nicht, denn noch hatte der Filmsolist Harald seine Brille



nicht erfunden. Nur ein Film, „Lonesome Luck“, zeichnete sich aus, denn er war sozusagen als Opposition zu Charlie Chaplin gemacht, eine Tramp-Komödie, in der Lloyd sich durch sehr, sehr enge Hosen auszeichnete, wodurch bereits sein Gegensatz zu Chaplin angedeutet werden sollte. Infolge dieser Arbeit erhielt Hal Roach von einer Verleihfirma den Auftrag, eine größere Anzahl ähnlicher Filme zu drehen, und nun konnten die beiden Freunde in ein neues und besseres Atelier übersiedeln.

Aber wie konnte man zu einer neuen Grotesktype kommen? Wie konnte man eine Menschentype schaffen, die eigenartig und witzig genug war, um mit Chaplin zu konkurrieren? Das war eine schwierige Frage, — oder vielmehr: die Antwort auf diese Frage war schwierig. Lange brütete Harald über die Lösung nach. Da sah er eines Abends in einem Theater die Rolle des typischen amerikanischen Business-man von einem Schauspieler verkörpert, der als Charakteristikum eine Hornbrille trug. Harald sah ein, daß der dunkle Horn- oder Schildpatt-Rand jeder Person etwas sehr Würdiges gab, und im Augenblick war die



Idee geboren. Er mußte im Gegensatz zu Chaplin die Würde in den Film bringen, und er mußte die Würde hilflos machen, wie dies seine eigene Veranlagung war. Die Würde mußte schüchtern und unbeholfen sein; das gab gleichzeitig die nötigen grotesken Konflikte!

Gedacht — getan; Harald Lloyd erhielt seine Hornbrille. Doch noch nicht klappte alles nach Wunsch. Zuerst mußten der Brille die Gläser genommen werden, da sie im Atelierlicht zu sehr reflektierten. Dann bemerkte Harald, daß die käuflichen Brillen für Filmzwecke zu klein seien und die Augenbrauen verdeckten. Die Augenbrauen sind aber ein sehr wichtiges mimisches Hilfsmittel: sie müssen immer zu sehen sein! Also mußten nach besonderem Maße neue Brillenrahmen angefertigt werden, und nun erst befriedigten die Probeaufnahmen in jeder Hinsicht.

Halt —, doch noch nicht in jeder Hinsicht! Denn kaum hatte die Verleihfirma, die mit Hal Roach das Abkommen geschlossen hatte, die Veränderung des kleinen Schauspielers Lloyd bemerkt, als sie es ablehnte, derartige Filme zu vertreiben. Man hielt die neue Maske für wirkungslos, man glaubte nicht an diese Type . . ., sondern verlangte Harald Lloyd in seinen früheren, ganz engen Beinkleidern. Man sieht, wie kurzsichtig selbst amerikanische Kaufleute sein können.

Trotzdem setzte Hal Roach es durch, daß er zunächst einmal einen Film mit dem Mann in der Hornbrille drehen durfte, und dieser erste

Film wurde ein so verblüffender Erfolg, daß von den engen, antichaplinistischen Hosen überhaupt nicht mehr gesprochen wurde ... Harald Lloyd hatte auf der ganzen Linie gesiegt — und eine neue Figur geschaffen, die zumindest ebensoviel Eigenarten besitzt, wie der etwas maukbeinige Landstreicher Charlies . . .

Seitdem hat der junge Darsteller ununterbrochen gearbeitet, und er hat, um seine Filmfigur von starken Momenten tragen zu lassen, die Sensationen zu Hilfe genommen, die ihn an den Hochfassaden der New Yorker Wolkenkratzer hinaufführten. Als echter Amerikaner hat er sich, wenn er schon an die Wirksamkeit seiner bebrillten Type glaubte, doch nicht auf ein Mittel, Heiterkeit zu wecken, beschränkt; ununterbrochen hat er neue Möglichkeiten erwogen, um den Erfolg an seiner Seite festzuhalten. Von einer außerordentlichen Zähigkeit ist er beispielsweise, wenn es darum geht, einen eben fertiggestellten Film am Publikum zu erproben. In vier, fünf Städten veranstaltet er an kleinen, unbedeutenden Theatern Stichproben, er notiert gewissenhaft jede Passage, die ohne Heiterkeitskundgebungen bleibt, und alle diese „kalten“ Szenen werden ausgemerzt und durch neugedrehte ersetzt. Nur auf die Stimme des Publikums hört Harald Clayton Lloyd, — alles andere ist ihm gleichgültig.


DAS EHEPAAR LLOYD
-- Mildred Harris und Harald

Bei alledem berührt es an diesem jungen Mann so ungemein sympathisch, daß er wohl von seinem Weltruf gehört hat, aber — wie bereits gesagt wurde — nicht so recht daran glauben will. Er glaubt überhaupt nicht an seine Berühmtheit und ein Beweis hierfür ist, daß sein richtiger Familienname im Telephon-Adreßbuch von Los Angeles aufgeführt ist, er also keine Belästigungen durch begeisterungsgeschwellte Kinofreunde befürchtet. Seine Kollegen, oft auch die von geringerem Ruf, haben für ihre Anschlüsse Decknamen gewählt, die nur Eingeweihten bekannt sind. In Deutschland nennt man das Geheimnummer. Harald Lloyd verzichtet auf die Geheimniskrämerei . . .

Und er scheint Grund dazu zu haben, diese Theaterei aus seinem Privatleben zu verbannen.

FORMULIERUNGEN

VON MESIPPOS

Der Film gleicht insofern ganz besonders dem wirklichen Leben, als eigentlich sowohl im Film wie auch im Leben immer nur einigen, wenigen Personen etwas passiert, eine große Zuschauermenge aber mit kühler Gleichgültigkeit der ganzen Geschichte zusieht.

Der Filmstar weiblichen oder männlichen Geschlechtes hat dabei dem Star des wirklichen Lebens den großen Vorteil voraus, daß er für die Niedertracht, dem Schicksal ein Schnippchen zu schlagen, auch noch den Beifall seiner Zuschauer einstreichen darf.

Die Filmmenschen sind nur deshalb so schön und begehrenswert, weil sie mit dem Schicksal nur minutenlang in Berührung kommen: — würden die Stürme, die über sie hingehen, von längerer Dauer sein, so würde die Scheidegrenze von Film und Leben bald verwischt sein.

Nicht Schminke und Puder richten die Scheidegrenze zwischen den Welten der Wirklichkeit und der Unwirklichkeit auf, sondern der Kassenschalter am Lichtspielhaus. Schminke und Puder können bestenfalls eine Halbwelt schaffen, das Unwirkliche des Films aber stützt sich auf wirkliche Einnahmen.

Braucht der Filmstar Temperament?

Eine seltsame Frage — so will's den meisten scheinen, . . . und dennoch: eine Frage, auf die es zweierlei Antworten gibt, ist nicht so seltsam, daß sie nicht gestellt werden dürfte. Wir sprechen zwar gemeinhin vom Temperament eines Künstlers als von einer selbstverständlichen Sache, und wir erzählen uns unheimliche und aufpeitschende Geschichten darüber, wie dieser oder jener Darsteller seine Figuren „mit seinem Blute durchpulst"; aber nicht immer und nicht überall unterschreibt man diese Berichte als wahr und wirklich. Oder zumindest: nicht überall akzeptiert man das Temperament als conditio sine qua non . . .

Da ist Allan Dwan, ein Regisseur von einigem Namen, — ein Mann von Ruf . . . selbst bei uns. Es wäre überflüssig zu prüfen, woher ihm dieser Ruf gekommen ist, ob durch künstlerische oder sportliche Verdienste, ob durch eine Erfindung auf dem Gebiete des Radio oder durch einen Rekord als Dauerredner; — genug, man kennt Allan Dwan auch bei uns. Und nicht der Weg zur Berühmtheit entscheidet, sondern das endliche Faktum an sich. Dieser namhafte Allan Dwan also hat das folgende geäußert:

„Sie alle irren sich . . . Sie reden von temperamentvollen Stars beim Film? O, so was gibt's nicht! Gewiß, man spricht allen Künstlern und Künstlerinnen Temperament nach . . . aber haben sie's? Sehen Sie, ich mache Films seit sechzehn Jahren, zuletzt machte ich einen mit Gloria Swanson . . . Und da fragen Sie mich, ob Gloria . . . nun ja: ob auch sie kein Temperament hat? Nein, sie hat keins! Nehmen Sie es als wahr, daß es bei den Filmkünstlern nie so etwas wie eine temperamentvolle Gefühlsregung in der Interpretation der Rolle gibt. Ich wenigstens habe nie so was gefunden. Manuskriptverfasser und Filmdirektoren . . . à la bonne heure . . . die haben Temperament, aber Filmstars? Never!

Sehen Sie, ich habe eine Menge von Stars herausgebracht, aber inneres Leben in dem Sinne, wie Sie es meinen, hat keiner von ihnen gehabt! Hat eine Schauspielerin auch nur etwas Respekt vor ihrem Regisseur, und besitzt der Regisseur auch nur ein wenig Geschicklichkeit, sich Respekt zu verschaffen, wird sich kaum das sogenannte Temperament hervorwagen. Versteht der Star aber mehr von seinem Geschäft, als der Regisseur, — ja, dann ist es schließlich seine eigene Schuld . . .

Die ganzen Märchen von den temperamentvollen Filmstars kommen nur von den Reklameabteilungen der Filmfirmen . . . Diese Abteilungen, oder die Männlein und Weiblein, die sie bevölkern, wissen, daß das Publikum der Ansicht ist, der Star müßte Temperament haben . . . Also kriegt er's angedichtet.

Da kommt mir wieder Gloria Swanson in den Sinn . . . Ich habe kürzlich erst mit ihr „Zaza" gedreht . . . Ich will nur davon reden, welchen Eindruck ich bei der Arbeit an „Zaza" erhielt. Gloria steht in dem Ruf, ein temperamentvoller Star zu sein. Und ich sage Ihnen, daß ich niemals mit einer Filmdarstellerin ein leichteres Arbeiten hatte, daß niemals eine Darstellerin meine Ideen schneller ergriff und sie besser und sorgfältiger ausführte, als Gloria Swanson. Sie hat nicht die Bohne von Temperament. Aber

Wir meinen: Ja! Aber Allan Dwan hat seinen Kopf für sich; – er sagt: Nein! Es fragt sich nur, was er unter Temperament versteht, – meint Ruth Weyher

sie hat ein prachtvolles Talent! Sie vergißt sich in ihrer Rolle, und sie hört auf, als Gloria Swanson zu existieren: sie ist nur „Zaza" . . . oder was sie gerade zu sein hat.

Das also — ist kein Temperament . . .

Und die andern? Die zweiten Garnituren? Ja, — damit ist es was anderes. Diese zweiten Garnituren, die Episodisten und Kleinrollen-Markierer benehmen sich gern aufsässig; sie glauben, daß sie so besser auffielen. Immerhin . . . so ein richtiges Temperament ist das auch noch nicht, es ist zumeist nur Obstruktion — oder Gemeinheit.

Man behauptet — um noch eine „Große" zu erwähnen —, daß Pola Negri eine unbequeme Person sei. Schön, — ich habe noch nicht mit ihr gearbeitet. Trotzdem bin ich der Meinung, daß die meisten Filmmenschen eine falsche Vorstellung von ihr haben. Ich glaube nicht, daß es schwer ist, mit ihr fertig zu werden. Der Witz ist bloß der, daß sie ihre europäischen Gewohnheiten und Ansichten noch nicht abgestreift hat; sie denkt nicht auf unsere Art . . .; aber das wird sie mit der Zeit auch noch lernen



GLORIA SWANSON

. . . und dann sollte sie noch temperamentvoll sein? Kaum . . . Wenn sie eine Künstlerin ist, kann sie kaum temperamentvoll sein!

Und schließlich eins: wenn jemand sich auf die Hinterbeine setzt, so gibt es ein sehr einfaches Mittel, mit ihm umzuspringen . . . Ich habe dieses Mittel: ich werde grob. Das ist die Sprache, die diese Typen ganz einwandfrei verstehen. Niemand kann sich mit ihnen in die Erörterung von Vernunftsgründen einlassen, denn wenn man's versuchen würde, würden sie sich nur für ungeheuer wichtig halten. Mithin — grob werden! Das ist die Rettung."

Also sprach Allan Dwan.

Und nun ist's an den Stars weiblicher und männlicher Ordnung, sich mit diesem Grobian auseinanderzusetzen. Dabei . . . müssen wir uns hüten, den „Grobian" allzu wörtlich zu nehmen; denn — bei unserm Metier ist es immer verderblich, mit Steinen zu werfen. Man fragte Dwan nämlich, nachdem er diese Theorie der Grausamkeit entwickelt hatte, ob er, ein Gent und freier Bürger, sich nicht scheuen würde, gegen das schwache Geschlecht so hart vorzugehen . . .

Seine Theorie sei ja sehr schön, aber die Praxis habe doch wohl immer ein anderes Gesicht . . .

Darauf sagte Allan Dwan nur: „Das denken Sie!"

Und brach die ganze Unterhaltung ab.

Wer also, sei er Star oder wolle er es erst werden, die amerikanische Talentprobe nach Allan Dwan aushalten will, hat es nur nötig, immer hübsch stramm zu stehen und zu parieren. Eine eigene Idee gibt es nicht, denn ein persönlicher Einfall wäre sofort verdächtig und müßte mit Grobheit geahndet werden . . .

Und da wundern sich bei uns zulande die Leute noch immer darüber, warum in den amerikanischen Filmen die Einzelheiten so oft Jacke wie Hose sind . . .?!

Was ist denn aber Temperament?

Ruth Weyher,

einer unserer beliebtesten Filmstars, hat nach der Lektüre der Allan Dwanschen Aeußerungen eine ganze Weile in stummer Selbstbetrachtung dagesessen und ist dann zu folgenden Ideen gekommen:

Ich glaube kaum, daß von zehn gewöhnlichen Sterblichen auch nur zwei imstande wären, das Wort „Temperament" erschöpfend zu definieren. Doch vielleicht tue ich meinen lieben Mitmenschen auch Unrecht. Eins aber, glaube ich, kann ich wohl mit Bestimmtheit annehmen: ein ganz gelehrter Professor oder so ein ähnliches gescheites Haus würde mir auf meine Frage: „Was ist Temperament?" einen ellenlangen Vortrag halten. Worte, Begriffe, teils ungeläufig, würden an meinem Ohr vorüberziehen: cholerisch, sanguinisch, melancholisch . . . tönt es mir entgegen, und schließlich würde ich auch wohl an mein kleines Paulinchen erinnert werden, an mein süßes altes Dackelchen, welches böse Zungen auch phlegmatisch nennen, noch bösere es sogar mit so garstigen Ausdrücken wie faul, dick und dumm belegen. Doch was interessiert mich das, was die gebildete Weisheit sagen würde? Lieber versuche ich, mich in die Gedankengänge meiner verehrten, geistig mehr oder minder hochstehenden Mitbürger zu versetzen, die ja schließlich auch den Kern des großen Kinopublikums bilden. Was stellen sich diese — ich möchte sie Laien nennen auf dem Gebiete der höheren Wissenschaft — unter dem schönen, vielsagenden Begriff „Temperament" vor? Wie viele würden nicht konstruieren: Temperament — Temperament — Hitze — Feuer — um schließlich zu dem Schluß zu kommen: Temperament ist Feuer. Wer Feuer, feurige Begeisterung in sich fühlt, und sie lodernd, leuchtend zu einer wärmenden, sengenden Flamme entfachen kann, der heißt im landläufigen Sinne temperamentvoll. Leider, leider segelt unter dieser Flagge auch viel Häßliches. Teils gesunde Taktlosigkeit und Undiszipliniertheit, teils auch krankhafte Veranlagung. Ich möchte nur an die vielen hysterischen Frauen, auch Männer erinnern, die mit den Füßen trampeln, schreien, kreischen, heulen, — kurz, die sich von ihren kranken Nerven vollkommen beherrschen lassen und wofür man dann das immer entschuldigende Wörtchen temperamentvoll schnell bei der Hand hat. Und gerade unter den Künstlern gibt es ja leider so viel Nervenmenschen, daß es mitunter schwer ist festzustellen, was kranke Nerven und was Temperament ist. Allerdings gibt es auch viele Darsteller und Darstellerinnen, bei denen weder von einer Gereiztheit der Nerven, noch von Temperament etwas zu bemerken ist. Das soll manchen Regisseuren sogar recht angenehm sein, und das sind dann auch diejenigen, die von vornherein, wie Herr Allan Dwan, mit einem energischen „Nein" beantworten. Diese Herren werden sich dann auch stets nur ein hübsches Püppchen engagieren und sich sagen: es genügt, wenn i c h Temperament habe, das Püppchen werde ich schon in Rage bringen. Doch ist das Kunst?

Das ist Dressur, zum mindesten Handwerk, Komödiemachen. Ich hoffe doch aber stets noch, daß der Mehrheit unserer Regisseure ein gesundes Temperament lieber ist als eine Marionette, die sie hin und herschieben können, einmal mit Grobheit, ein andermal mit Güte. Wenn ich so etwas sehe, muß ich immer an einen dressierten Pudel denken, der durch den Reifen springt, wenn man ihn prügelt, und der dann wieder schön das Pfötchen gibt, wenn man ihn lobt.

Mir fallen da gerade die Worte einer Münchener Kollegin ein, die von sich naiv und offen gestand, daß sie nie zur Zufriedenheit ihres Mannes, der gleichzeitig ihr Regisseur war, habe spielen können. Aber eines Tages verlor ihr Mann die Geduld, gab ihr eine schallende

Ohrfeige, begleitet mit den lieblichsten Kosenamen — und da gings. Wohl gibt es viele Regisseure, die mit ihrem — gelinde gesagt — durchgehenden Temperament die Darstellerin anstacheln wollen. Aber sie können dann auch je nach dem Charakter ihres Filmstars das Gegenteil erreichen: wollen sie Feuer, bekommen sie ein steinhartes Plegma. Soll etwas wirklich Künstlerisches geschaffen werden, dann müssen vor allen Dingen der Filmstar und der Regisseur voreinander Achtung haben. Und das ist



RUTH WEYHER Phot.: Kiesel

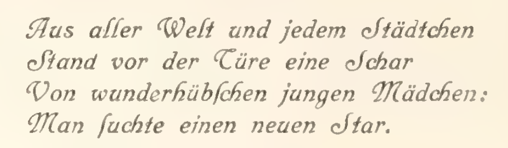
wohl das Ideal: ein schönes, sich gegenseittig ausgleichendes Zusammenarbeiten von Regisseur und Darsteller, ein wechselseitiges Beeinflussen des Temperaments, das beide haben müssen, Regisseur und Darsteller.

Ich arbeite z. B. gegenwärtig mit einem Regisseur, der in dem Rufe steht, daß oftmals sein Temperament in Wort und Tonfall mit ihm durchgeht. (Ich bitte um Verzeihung, Herr Neumann!) Trotzdem habe ich noch nie so freudig und begeistert gearbeitet, wie unter seiner Regie. Vielleicht weil Hans Neumann bei mir ein gesundes Temperament wahrnimmt, welches er, um es wirklich künstlerisch produzieren zu lassen, ohne grobe und taktlose Worte in den von ihm gewiesenen Bahnen sich auswirken läßt. Routinierte Schauspieler und Schauspielerinnen werden vielleicht sagen: ich brauche zum Spjel kein Temperament. Ein bißchen Verstand, ein bißchen Begabung und viel Routine — das genügt. Wohl richtig, doch haben diese Künstler wohl alle erst mit viel, sehr viel Temperament gearbeitet und sind erst durch jahrlanges Arbeiten zu einer, ich möchte es nennen, „künstlerisch-mechanischen Routine“ gekommen. Ich komme also zu dem Schluß: Der künstlerisch arbeitende Filmstar braucht unbedingt Temperament, selbstverständlich begleitet von klarem, künstlerischem Denken; denn ohne Temperament keine Phantasie, ohne Phantasie kein Künstler, ohne Künstler zu sein, kein Filmstar.

Bei der letzteren Behauptung mache ich ein Auge, manchmal sogar auch beide Augen zu . . .

DAS FILMTALENT

von O-Tako-San



Aus aller Welt und jedem Städtchen
Stand vor der Türe eine Schar
Von wunderhübſchen jungen Mädchen:
Man ſuchte einen neuen Star.

Da waren ſchwarze, blonde, braune,
Sie waren manchmal wirklich nett.
Man ſeufzt: „Oh, wenn doch gute Laune
Der Herr Direktor heute hätt'."

Und jede eine von den vielen,
Wenn ſie auch noch ſo häßlich war,
Sie dachte: Laßt mich einmal ſpielen,
Dann habt ihr euern neuen Star.

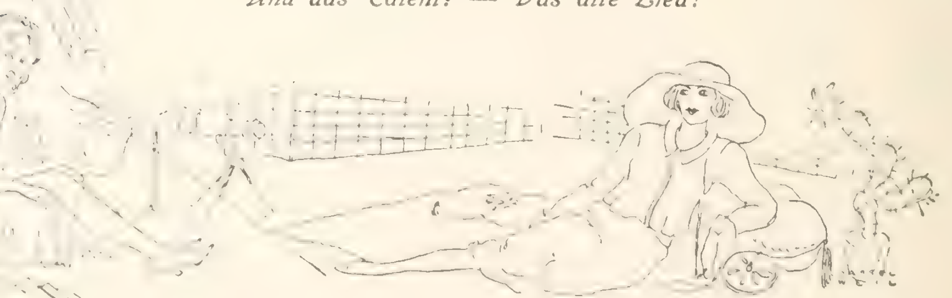
Doch jede kam verſchüchtert wieder
Aus des Direktors Arbeitsraum
Und ſchlug verweint die Augen nieder.
Begraben war der Künſtlertraum.

Nur eine war noch nicht dort drinnen,
Sie war kaum in des Lebens Lenz.
Sie würde ſicher nicht gewinnen
Den Preis in dieſer Konkurrenz.

Dann ſtand ſie vor dem Richtertiſche
Und ſpielte keck und unverzagt.
In ihrer ſüßen Jugendfriſche
Hat ſie getollt, gelacht, geklagt.

Und wirklich iſt es ihr gelungen:
Begeiſtert war, wer ſie geſehn,—
„Mein Spiel allein hat ſie bezwungen!"
So dacht' ſie beim Hinuntergehn.

Was aber war's, das dieſe Kleine
Von allen andern unterſchied?
Sie hatte nur die ſchönſten Beine . . .
Und das Talent? — Das alte Lied!



Die Geschichten der HELEN FRANKLIN

VON JOHN O' BRIEN

I. Ein unbedeutendes Mädchen.

Wer Helen Franklin ist?

Helen Franklin ist die unbedeutende Privatsekretärin von Daniel Farnum, Getreide engros, London W. 1, Weymouth Street; jung, fast sehr jung noch, nämlich gerade neunzehn Jahre, und erst seit etwa drei Monaten bei Mister Daniel Farnum in Position. Vorher war Helen Franklin sozusagen ohne Beruf: und wäre der Vater nicht gar zu früh gestorben, hätte sie vermutlich noch ein oder zwei Jahre hinter der modernen englischen Novellistik gesessen und ganz verstohlen nach dem Mann ihrer Wahl ausgeblickt. Leider wurde daraus nichts — und so muß Helen denn jetzt die private Korrespondenz des etwas jähzornigen und ziemlich heißblütigen Daniel Farnum junior erledigen. Daniel senior hat sich zwar auch noch nicht ganz von den Geschäften zurückgezogen, aber da sein Sohn immerhin schon achtundzwanzig Jahre alt ist, ist es Zeit für ihn, den Wert der Verantwortung am eigenen Leibe zu erfahren.



Morgens um acht Uhr trifft Helen Franklin im Kontor ein, öffnet die Post, streicht die Bestellungen rot, die Mahnungen blau — und die Beanstandungen grün an, sortiert alle Briefe nach dem Alphabet und legt die umfangreiche Mappe Herrn Farnum auf den grünbezogenen Schreibtisch. Um halb neun kommt Herr Farnum, sehr ruhig, sehr gut ausgeschlafen und einen Geruch von irischer Zahnpasta um sich verbreitend. Er begibt sich mit bedächtigen Schritten, die er in New York einem Enkel Rockefellers abgelauscht haben soll, an seinen Platz, blättert gelangweilt in den Eingängen, wird ungefähr bei dem fünften oder sechsten Schreiben nervös, drückt den Knopf der elektrischen Klingel und fährt Helen Franklin, die daraufhin eintritt, folgendermaßen an: „Miß Franklin, was soll das?"

„Bitte, Herr Farnum —?"

„Was soll das??"

Dabei fährt Daniels gutmanikürter Zeigefinger über den gerade vorliegenden Brief und bleibt hier und dort hängen.

„Ich verstehe nicht recht — Herr Farnum," sagt dann Helen Franklin.

Mister Farnum springt darauf regelmäßig auf, erreicht mit zwei großen Sätzen das Fenster auf der gegenüberliegenden Seite des Zimmers, starrt hinaus auf die Straße, macht Kehrt und pflanzt sich vor Helen Franklin hin, um stoßweise herauszubringen: „Ich wünsche von Ihnen mehr persönliches Interesse an unserer Firma, Miß Franklin . . . Es genügt mir nicht, daß Sie Ihre Farbenstriche einwandfrei hinmalen . . . Ich erwarte von Ihnen . . . ich erwarte von Ihnen . . ." — Er unterbricht sich hier, sieht die Sekretärin mit einem wohlwollenden Blick von oben bis unten an, verweilt mit den Augen etwas länger an den unerhört durchsichtigen Seiden-

strümpfen Helens nnd hebt schließlich die Augen, um ganz sanft, ganz nachgiebig fortzufahren: „Sie wissen schon, Miß Franklin . . . Also — nehmen Sie die Post mit, verteilen Sie sie an die Kasse an Mister Hobson und die anderen Herren . . . Und warten Sie dann, bis ich Sie rufe!“

Alle Morgen wiederholt sich dasselbe Schauspiel, und alle Morgen hört sich Helen Franklin die Ermahnung an, daß sie sich etwas persönlicher für die Getreidefirma engros des Herrn Daniel Farnum einsetzen müsse. Sie ist daran schon so gewöhnt, daß ihr etwas fehlen würde, wenn Daniel junior es sich eines Tages einfallen ließe, sie nicht sofort hereinzuklingeln. Darum betrachtet sie diese allmorgendliche Einleitung als unerläßlich, quittiert darüber mit einem unerschütterlichen Ernst in ihrem hübschen Gesicht, nickt betrübt, sagt: „Jawohl, Mister Farnum,“ und begibt sich in den Vorraum zurück, wo ihre Schreibmaschine steht und wartet.

Niemand im ganzen Hause bekümmert sich sonst um Helen; sie hat einen verlorenen Posten inne, schon weil die wirklich privaten Sachen von Daniel persönlich erledigt werden. In allen Räumen des Hauses klappern die Schreibmaschinen, überall wird gerechnet, gebucht und geschimpft: — aber in Helens dunkeldrapiertem Gemach reicht ein Farbband zwei Jahre . . . wenn's dazu kommen sollte, daß Daniels Geduld mit Helen sich über zwei Jahre erstreckt. Einstweilen, wie gesagt, blickt sie erst auf eine dreimonatige Praxis zurück, und da sie, Gott sei Dank, immerhin noch so gestellt ist, daß sie ihre monatlichen Einnahmen ganz für sich verwenden kann, so hat sie in dieser Zeit nichts an Reizen verloren. Unbedeutend ist sie also nur in geschäftlicher Hinsicht.

In persönlicher hingegen . . .

Mister Hobson, der erste Disponent, ist geradezu vernarrt in Helen Franklin. Nur dadurch, daß Mister Hobson bereits dreiundfünfzig Jahre zählt, bleibt er vor eitlen Hoffnungen bewahrt. Im übrigen würde Helen Franklin, wollte sie ihn heiraten, eine vorzügliche Partie machen, denn man erzählt sich, daß Hobson beinahe mehr Geld besitzt, als die beiden Daniels zusammen. Das hat seine triftigen Gründe: Mister Hobson ist nicht nur Disponent schlechthin, nein, er hat seine Hände auch in großen internationalen Geschäften. Bei der letzten Hungersnot in Indien beispielsweise hat er gegen entsprechende Provisionen die Gesamtlieferungen nach Kalkutta in der Hand gehabt, und wenn Daniel Farnum auch an den Lieferungen gut beteiligt war, so war dessen Verdienst doch nur der zehnte Teil von den Provisionen, die Mister Hobson einstreichen konnte.

Außerdem war es bei der Unterstützung der Notleidenden in Südrußland nicht viel anders: nicht umsonst bewohnt Hobson den ganzen Stock drüben in der Park Road 29, direkt am Regent-Park . . . Allerdings hatte er sich bei dieser russischen Geschichte einige Feindschaften zugezogen. Man nannte ihn hier und da den „Ausbeuterer“ — was aber kümmert sich ein Mister Hobson um so gleichgültiges Gerede? Und wenn die Leute da um Moskau herum sich wirklich ausgebeutet fühlten, so lag das vielleicht mehr an den Verhältnissen als an Reginald Hobson . . .

Helen Franklin bekümmert sich selbstverständlich um all das Zeug nicht im geringsten; sie ist höflich zu Mister Hobson, wenn sie ihm die Briefe überreicht, und Mister Hobson sieht sie dann aus seinen lebhaften Augen und durch die scharfgeschliffenen Brillengläser so nett und herablassend an, daß sich seine Worte: „Nun, Miß Franklin — wieder gut gelaunt?“ durchaus ehrlich und selbstlos anhören. Sie lächelt, was sie bei Herrn Daniel junior nie tun würde, mit einem kleinen Schalk in den Mundwinkeln, und bleibt einige Sekunden am Tisch des Mister Hobson stehen. „Danke,“ sagt sie, „und Sie, Sir?“ Hobson tupft sentimental auf den Deckel seines Tintenzeuges: „Ich danke Ihnen auch, Miß Franklin . . ., ich habe sehr ruhig geschlafen . . .“ Damit ist dann die Unterhaltung in der Regel beendet. Die Firma Daniel Farnum, Getreide engros, London W. 1, Weymouthstreet, ist eben ein sehr gesetztes, ruhiges Haus . . .

Aber eines Morgens findet Helen Franklin das Pult des Mister Hobson leer: der Herr Disponent ist nicht im Geschäft erschienen. Sie faßt sich ein Herz und begibt sich mit den Briefen zu Mister Daniel Farnum zurück, der eine behagliche Stellung in seinem Schreibtischsessel eingenommen hat und in einem dünnen, hübsch in Leder gebundenen Büchlein liest.

Als Helen sein Zimmer betritt, schaut er versonnen auf und fragt: „Haben Sie was für mich, Miß Franklin?“

„Mister Hobson fehlt!“ sagt Helen. Sie hat das Gefühl, daß sie etwas sehr Großes meldet, denn daß in diesem ruhigen und geregelten Haus auch nur e i n Mann nicht auf seinem Platz sein kann, ist eine Sache, die ihr nicht eingeht.

„Er wird später kommen,“ lächelt Mister Daniel gemütlich, legt das ledergebundene Büchlein auf die grünbezogene Platte des Tisches, schlägt ein Knie übers andere und winkt Helen herbei. Er nimmt ihr die Briefe ab, betrachtet sich seine Privatsekretärin wieder einmal sehr liebevoll und nickt dann: „Er wird später kommen. Vielleicht hat er wieder so ein Geschäft in der Mache . . . Sie wissen ja . . .“

Helen nickt ernsthaft.

Daniel Farnum greift mit lässiger Bewegung nach Helens herabhängender Hand, die ihm willig überlassen wird. Eine schöne Hand hat dieses Mädchen, das auch im übrigen recht hübsch, aber sonst doch wohl herzlich unbedeutend ist. Die Knöchel sind nicht aufdringlich, nichtsdestoweniger aber sehr gut ausgebildet; — hm . . ., das läßt auf Zielbewußtsein schließen. Das ist ja ganz interessant: — eine unbedeutende Privatsekretärin, die zielbewußt ist, das ist etwas, was Herrn Farnum sonderbar vorkommt. So etwas ist nicht gerade beruhigend . . .

Helen Franklin dauert die Prüfung ihrer Hand ein wenig zu lange, sie will die Finger zurückziehen . . .

Da geht das Telephon.

Nun gibt Daniel Farnum von selbst ihre Hand frei, nimmt den Hörer von der Gabel und lauscht hinein. „Wie?" fragt er schnell zurück. „Ist das möglich? Reden Sie im Ernst?"

Eine ungemütliche Stimmung strömt durch den Raum, — es ist, als ginge diese Peinlichkeit von der Muschel des Fernsprechers aus.

„Aber hören Sie doch," ruft Daniel Farnum in den Apparat hinein, — „hören Sie doch! Wer war denn gestern zuletzt bei ihm? Erschossen — das ist leicht gesagt... Haben Sie denn keinen Anhalt?"

Nun wird Helen Franklin die ungemütliche Stimmung klar: sie kommt tatsächlich aus der Muschel des Telephons. Und sie denkt scharf nach: — erschossen wurde jemand . . . Und Mister Hobson fehlt heute, gerade heute. Und Daniel Farnum ist sehr aufgeregt, er hat sie ganz vergessen . . . Also kann nur Reginald Hobson erschossen worden sein.

„Ja," schreit Daniel Farnum jetzt in den Apparat, „rufen Sie sofort die Polizei an, Steen! Sofort! Und lassen Sie die Leiche genau so liegen, wo Sie sie vorfanden. Wo ist denn der Schuß hineingegangen? Oberhalb des rechten Auges? Und von schräg oben? Hm —, sehr rätselhaft! Also beeilen Sie sich, — ich werde selbst dorthin kommen, ja, ja!"

Er gibt den Hörer auf die Gabel zurück und starrt vor sich hin. Helen Franklin raschelt ein wenig, um sich in Erinnerung zu bringen. Daniel sieht sich um. „Aha," sagt er, in die Gegenwart zurückkehrend, „ja — ja . . ." Er sieht sie verstört an. Helen möchte eine Frage stellen, wagt es aber nicht. „Denken Sie sich," fährt im gleichen Augenblick Daniel Farnum fort, „Hobson ist tot —."

„Erschossen —?" fragt Helen Franklin; der Atem bleibt ihr stehen.

Daniel nickt: „Erschossen . . . Ich muß sofort in die Wohnung . . . Es ist möglich . . ." Er stutzt, sieht seine Privatsekretärin an, — ein Gedanke kommt ihm. „Es ist möglich," sagt er leise, „daß wir Papiere, Abmachungen und so etwas, bei ihm finden, die wir besser an uns nehmen. Die Polizei braucht nicht in unsere geschäftlichen Pläne hineinzusehen. Begreifen Sie das, Miß Franklin?"

„Vollkommen", bejaht Helen.

Wieder prüft Daniel Farnum das schlanke, hübsche Mädchen, das so ganz unbedeutend zu sein scheint. — und er muß dabei an die energischen Fingergelenke denken. Kommen Sie mit," sagt er deshalb. „Ich will Ihnen etwas anvertrauen, Miß Franklin . . ."



Eine schöne Hand
hat dieses Mädchen ...

„Bitte —"

„Es ist etwas sehr Einfaches," erläutert Daniel, indem er die Stirn runzelt. „Während ich — nebenbei bemerkt: es muß bald die Polizei an Ort und Stelle sein — während ich also den Untersuchungen der Polizei folge, sehen Sie sich in dem Zimmer um, ob Sie irgendwelche Projekte und ähnliches entdecken. Merken Sie sich: solche Pläne liegen kaum je in einem Schreibtischfach, dort hebt kein Mensch wichtige Papiere auf. Bemühen Sie sich also nie um solche Schubladen, Miß Franklin. Achten Sie vielmehr auf andere Stellen . . . Etwa auf die Anordnung der großen Bücher in den Regalen, auf Wäschetruhen, auf eigenartig gehängte Bilder . . . Verstehen Sie mich?"

„Vollkommen", bejaht Helen abermals.

Und dann bringt das Auto Daniel Farnum und Helen Franklin hinüber nach Park Road 29,

wo Hobson im ersten Stock wohnt. Das Gebäude ist nur zwei Stockwerke hoch, aber augenscheinlich steht die zweite Etage leer, denn alle Läden sind heruntergelassen. Das Haus sieht aus, als sei es zur Hälfte eingeschlafen.

Die Polizei ist wirklich schon da. Daniel Farnum macht sich schnell mit den Herren bekannt und versteht es, einen Teil der Aufmerksamkeit auf sich abzulenken. So hat Helen Zeit, durch die Flucht der Zimmer zu wandern und alles in Augenschein zu nehmen. Beinahe erliegt sie der Versuchung, sich in Reichtum und Sorglosigkeit hineinzuträumen, — die Gemächer sind unerhört luxuriös eingerichtet, goldene und silberne Kostbarkeiten stehen in Fülle umher. Und der parkettierte Fußboden verrät nur an wenigen Stellen, daß eilige Füße den schweren Teppichbelag verschoben haben müssen. Eine Atmosphäre von Weichheit und Verschwendung hüllt Helen Franklin ein und macht es ihr sehr schwer, an ihre besondere Aufgabe zu denken. Sie durchsucht mit gehetzten Blicken alle Winkel und Ecken der Räume, tastet sich mit den Augen durch drei breite Bücherschränke und gelangt endlich in das Schlafzimmer. Das Bett ist unberührt, die Tat muß demnach gestern abend geschehen sein. Noch hat sie selbst den Toten nicht zu Gesicht bekommen. Er interessiert sie auch nicht: sie hat nicht einmal Mitleid mit dem Erschossenen. Daniel Farnum hat ihr eine Mission übertragen, und das ist wichtiger, als alles Mitleid der Erde. Das Bett also ist unberührt. Seltsam: Hobson muß einen Sinn für Symmetrie gehabt haben, denn sowohl links wie rechts vom Kopfende befindet sich ein Nachttisch. Zwei Nachttische —, das ist zumindest auffallend, denkt sich Helen, und sie tritt erst an den einen, dann an den anderen Tisch heran, öffnet die Schubladen. Und das Herz pocht ihr in den Halsadern: da liegen Skripturen, mit Tinte geschrieben und mit Bleistift verbessert. Oben drauf liegt ein Revolver. Hastig schiebt Helen den Revolver beiseite und steckt die Schriften zu sich. Harmlos geht sie weiter durch die offenen Zimmer, findet im Rauchsalon die Polizei und schließt sich den Beamten an. Eben muß Steen, der Diener, seine Wahrnehmungen zu Protokoll geben.

„Der Herr hatte Besuch —, aber nur bis gegen neun Uhr," erklärt Steen mit einem Gesicht, aus dem sein ganzes Bedauern darüber spricht, daß er indiskret sein muß.

„War's eine Dame?" fragt der Kommissar ahnungsvoll.

Steen zieht ein saures Gesicht: „Die Dame kann's nicht gewesen sein, der Herr begleitete sie bis zur Tür."

„Wer war's denn?" fragt der Kommissar argwöhnisch.

Steen hebt die Achseln: er selbst traut sich auch ein gewisses Urteil zu, und deshalb spricht er die Dame von sich aus frei. Er verschweigt konsequenterweise ihren Namen. „Ich kenne sie nicht", antwortet er.

Der Kommissar wittert ein Geheimnis. „Sie werden vereidigt werden, mein Lieber", droht er. Und er fragt weiter: „Hatte irgendwer einen zweiten Schlüssel zur Wohnung? Kam Mister Hobson mit irgendwem zusammen, der ihm feindlich gesinnt war oder aus irgendeinem Grunde Rache an ihm nehmen konnte?"

Steen hebt von neuem die Schultern: „Ich kenne die Geschäftsfreunde des Herrn nicht mit Namen . . . Sie müßten sich dort an Herrn Farnum wenden, Sir!"

Das Verhör endet mit absoluter Ratlosigkeit. Es ergibt sich keinerlei Verdacht, keinerlei Spur. Der Arzt untersucht die Schußwunde am Toten, und er stellt fest, daß die Kugel aus größerer Entfernung abgefeuert sein müsse; ein Selbstmord kommt nicht in Betracht.

„Wie hat der Mörder gestanden?" fragt der Kommissar.

Der Arzt rekonstruiert den Vorgang: Hobson hat vor seinem Schreibtisch auf dem Sessel gesessen und gelesen. Oder auch nicht gelesen, — die Zeitung kann ja bereits am Boden gelegen haben. Vermutlich hat der Täter etwas erhöht gestanden . . .

„Etwas erhöht —?" fragt der Kommissar. „Wie denken Sie sich das?"

Der Arzt weiß es nicht. „Sehen Sie," sagt er, „der Schußkanal geht von oben nach hinten, er geht schräg durch die untere Partie des Gehirns. Selbst wenn Hobson den Kopf nach vorne gesenkt hielt, muß der Mörder etwas erhöht gestanden haben."

„Vielleicht auf dem Schrank dort?" spottet der Kommissar.

Der Arzt bleibt ernst: „Wenn Sie etwas anderes befinden, so bitte —!" sagte er gekränkt.

Helen Franklin, die einzige Dame in dieser hochnotpeinlichen Versammlung, kommt auf Fußspitzen in den Vordergrund. Der Blick des Kommissars fällt auf sie, und er fragt: „Wer ist die Lady —?"

Daniel Farnum springt ein: „Meine Sekretärin", beeilt er sich zu sagen. „Ich brachte sie mit, da sie für den Verstorbenen gearbeitet hat und sie den Wunsch aussprach, ihn noch einmal zu sehen."

„So, so —" räuspert sich der Beamte.

Und während der Protokollführer sich daran macht, das ihm Diktierte noch einmal zu verlesen, betrachtet Helen die kleine Schußwunde über Hobsons rechtem Auge und sucht dann den Schrank, auf dem der Mörder gesessen haben soll. Die Idee ist zu absurd, als daß sie sie verfolgen möchte. Was soll ein

Mann auf dem Schrank? Und wie käme er unbeobachtet darauf? Wie könnte er sich dort oben verborgen halten?

„Hat niemand den Schuß gehört?“ fragt der Kommissar, als der Protokollführer zu Ende gelesen hat. „Es könnte doch sein, daß die Partei oben im Hause —“

Steen schüttelt den Kopf: „Die Herrschaften oben sind verreist.“

„Seit wann?“

„Seit etwa drei Wochen.“

„Und ist niemand in der Wohnung?“

„Nur ein alter Diener, Treaburn heißt er.“

Der Kommissar nickt: „Er mag kommen!“

Einige Minuten später steht ein schlottriger Alter vor dem Beamten und erklärt, daß er nichts gehört habe.

„Schlafen Sie im Hause?“ fragt der Kommissar.

Der Alte sieht sich furchtsam um, dann schüttelt er sich in den Schultern und erwidert: „Nein —“

Er nennt eine alte Gasse im Norden Londons.

„Wann verlassen Sie das Haus abends?“ forscht der Kommissar weiter.

„Um acht . . . oder um neun . . .“ sagt Treaburn.

Helen Franklin läßt keinen Blick von den unsteten, zitternden Augen des Greises. Sie fühlt, daß der Kommissar mit diesem Manne nichts anfangen wird, aber obwohl sie das weiß, und obwohl sie sich darüber einig ist, daß alle alten Leute vor den Behörden zittern, beschäftigt sie sich mit der angsterfüllten Greisenerscheinung.

Treaburn wird entlassen.

Noch einmal gehen die Anwesenden durch die Flucht der Zimmer, sie betreten die Küchenräume, in denen kaum je ein umfangreiches Mahl gerichtet wurde, und schauen in die Speisekammer, die sich nach hinten anschließt.

„Teufel nochmal!“ fährt da der Kommissar, der der erste in der Reihe ist, zurück. Und er sammelt sich im nächsten Augenblick, um zu lächeln: „Hat mich die Maus erschreckt . . .!“

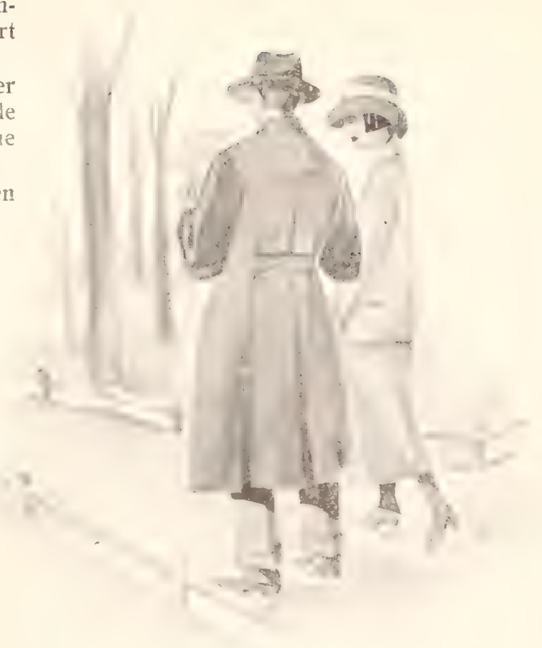
„An Mäusen fehlt's hier nicht!“ sagt Steen, der Diener.

„Im ganzen Haus?“ fragt der Beamte beiläufig.

„Vermutlich,“ erwidert Steen.

Helen Franklin ist die Vorstellung, in einem von Mäusen heimgesuchten Haus zu sein, sehr unangenehm, und sie spürt plötzlich das Verlangen in sich, recht bald ins Freie zu kommen. Der Zufall bringt sie in Farnums Nachbarschaft. „Haben Sie etwas gefunden?“ raunt der ihr zu. Sie nickt und sagt: „Ich glaube . . .“

Und bald stehen sie im Freien, sie lösen sich von den Polizei-Organen los und durchschreiten den stillen Regentpark. Weit und breit ist um diese Vormittagszeit kein Mensch zu sehen, die Wege liegen einsam und verlassen zwischen den weiten Rasenflächen.



. . er vertieft sich in die Schriftstücke

„Was haben Sie, Miß Franklin?“ fragt Farnum, der sich vor Ungeduld kaum noch fassen kann, — er greift mit unruhigen Händen nach den Papieren, die Helen aus der Bluse zieht. Und wie er dabei ihre Hand berührt, fallen ihm wieder die ausgeprägten Finger seiner unbedeutenden Privatsekretärin ein, und er stellt sich vor, wie geschickt dieses hübsche Mädchen gewesen ist, um in einem von der Polizei kontrollierten Haushalt unbemerkt zu bleiben. Ehe er einen Blick auf die Notizen in Blei und Tinte wirft, streifen seine Augen an Helen Franklin herab. Der Ausschnitt an ihrer Bluse ist etwas zu weit offen geblieben, als sie die Skripturen hervorzog. Daniels Aufmerksamkeit gleitet den Ausschnitt entlang und bemerkt mehr, als eigentlich für ihn bestimmt ist. Schnell zupft Helen die Bluse zurecht, jedoch ohne zu erröten. Diese Fassung gefällt Daniel Farnum außerordentlich: — sie ist vernünftig! denkt er sich. Und gleichzeitig weiß er: — sie ist prachtvoll gebaut, diese Kleine!

Dennoch bleibt es bei einem tiefen Atemzug, und er vertieft sich in die Durchsicht der Schriftstücke. Natürlich sind es geschäftliche Notizen, denn was soll ein Mann in den Funfzigern, der die Hilfswerke für Indien und Rußland managte, anderes notieren, als Geschäftliches? Dann aber wird er von einem engbe-

kritzelten Papier gefesselt . . . Er bleibt überrascht stehen — und liest . . .

„Mister Farnum —“, sagt plötzlich Helen Franklin leise.

Er kehrt aus einer andern Welt, aus einer Welt, die hinter dem Balkan liegt, zurück, sieht auf und bemerkt, daß Helens Augen glühendheiß sind. „Was gibt es denn?“ fragt er.

Helen deutet in der Richtung auf die Park Road zurück und erkundigt sich: „Was halten Sie von dem alten Treaburn, Sir?“

Farnum würde bei jedem andern Menschen unwillig angefahren sein, — bei seiner unbedeutenden Privatsekretärin aber wagt er das aus irgendeinem seltsamen Grunde des Respektes seit heute nicht mehr. Er nimmt es nicht übel, daß er in seiner Lektüre aufgestört wurde: wenn Helen Franklin etwas sagt, wenn sie ihn unterbricht, während er liest, so muß das maßgebende Beweggründe haben. Also hebt er unschlüssig die Schultern: „Ich habe nicht auf ihn acht gegeben, Miß Franklin“, erwidert er. „Glauben Sie, daß —“

Helen sieht ihn groß an, — ihre Augen sind so groß, daß Daniel Farnum fast erschrickt. Schöne, sprechende Augen hat sie! — denkt er. Sie nimmt von seinem Gebanntsein nichts wahr, sondern meint bedächtig: „Treaburn hatte es sehr eilig, wegzukommen. Und er betete zu viel. Haben Sie das nicht bemerkt?“

Trotz des wichtigen Schriftstückes in seiner Hand muß Daniel lachen: „Er betete —, ich habe davon nichts bemerkt, Miß Franklin.“

Auch Helen lächelt: „Doch, doch! Er faltete die Hände und blickte zum Himmel . . . oder zur Decke, Mister Farnum!“

Farnum bläst den Atem durch die Nase heraus: „Zur Decke . . .? Und was folgt daraus, Miß Franklin?“

Einige Sekunden denkt Helen nach, dann winkt sie mit der Hand ab und sagt: „Lesen Sie weiter . . . Ich will mir's überlegen!“

Und beide setzen sich wieder in Bewegung, in der Richtung auf Weymouthstreet zu.

Die Polizei hantiert unterdessen an allen erreichbaren amtlichen und nichtamtlichen Hebeln: sie verfolgt drei, vier Spuren auf einmal. Sie beobachtet das Haus in der Park Road, beobachtet Steen und auch Treaburn, und sie harrt außerdem auf die Damen, die doch, wie es zu erwarten ist, den alten Junggesellen ahnungslos besuchen kommen müssen. Aber niemand erscheint. Eine der Spuren, die die Polizei für wichtig hält, geht in die Austin Road jenseits der Themse. Dort wohnt einer von jenen Maklern, die für Hand- und Schmiergeld die unwürdigsten Geschäfte machen. Man weiß, daß Mister Hobson mit ihm das anrüchige russische Geschäft einfädelte. Starglance nennt sich der Makler, dem man gar zu gerne eins auf die Finger geben möchte.

Und die Presse bemächtigt sich des Mordes als eines dankbaren Sensationsstoffes.

Daniel Farnum bekümmert sich um all diese einander widersprechenden Nachrichten nicht, er hat einen Faden gefunden, der nach Marsaille weist, und dieser Faden spannt sich über das Mittelmeer weiter nach Konstantinopel und der Türkei. Hobson stand vor dem Abschluß einer großen Sache, eines Millionengeschäftes mit Angora. Daniel verrät mit keiner Geste, daß die Erbschaft dieses Abschlusses in seine Hand übergegangen ist, — er läßt sich die Eingänge allmorgendlich von Helen Franklin anstreichen, verteilt die Post nach dem fünften oder sechsten Brief — und arbeitet dann an seinem ersten großen Coup. Vorsichtig — und doch nervös. Der Tote, der schon seit Tagen begraben liegt, macht ihm nichts aus; die Hauptsache ist, *seine Firma* geht weiter ...

Da kommt ihm ein unangenehmer Besuch dazwischen: aus Marseille wird Monsieur Habet gemeldet, dessen Rolle Daniel nicht ganz klar durchschaute. Romain Habet ist über den Tod Hobsons erstaunt. Mister Hobson war sein geheimer Freund, und er fordert von Daniel Farnum den Beweis dafür, daß Farnum das Riesengeschäft mit Angora an sich reißen will.

Daniel wird unsicher, verliert aber äußerlich seine Haltung nicht. „Mister Hobson war *mein* Disponent!“ sagt er. „Er arbeitete *für mich*, und ich verfolge die Sache weiter, da er starb.“

Romain Habet springt von seinem Sessel auf: „Hobson arbeitete *nicht für Sie*! Er arbeitete für mich . . . Er war *mein* Agent, Monsieur! Sie sind vermutlich dahintergekommen und haben ihn deshalb erschossen!“

Nun wird auch Daniel Farnum erregt: „Was erlauben Sie sich?“ schreit er. „Sie bezichtigen mich des Mordes, — habe ich Sie recht verstanden?“

„Das haben Sie!“ gibt Habet schonungslos und giftig zurück. „Sie wollten sich das Geschäft nicht entgehen lassen!“

„Hinaus!“ brüllt Farnum. Er wirft sich mit der Wucht seines stattlichen, sehnigen Körpers auf den Besucher. Habet weicht aus, zieht sich schnell in Helens Zimmer zurück, sagt hier kühl, als sei nichts vorgefallen, „Au revoir!“ — und tritt auf die Treppe hinaus.

Mit stieren, entsetzten Augen umfaßt Daniel Farnum die offene Tür, er soll gemordet haben? Das ist ja Wahnsinn, was dieser Marseillaiser spricht. Aber wie kann er nachweisen, daß er die Papiere im Besitz hat?

„Miß Franklin!“ lallt er. Seine Stimme versagt fast, so groß ist die unmittelbare Erregung.

Und er reißt sich zusammen, ruft abermals, jetzt etwas lauter: „Miß Franklin, — bitte!“

Doch niemand regt sich im Nebenzimmer.

Auf unsicheren Füßen, die schwer wie Blei sind, schleicht Farnum zur Tür und blickt in Helens Raum; die Sekretärin ist verschwunden. Der Verdacht des Mordes, der so plötzlich ausgesprochen wurde, lähmt Daniel Farnum; betäubt bleibt er einige Sekunden stehen. Dann schiebt er sich an den Möbeln und Wänden entlang, um auf einem Sessel unweit der zur Treppe führenden Tür niederzusinken. Nicht so sehr Furcht vor dem öffentlichen Verdacht lähmt ihn, als die Schande, eingestehen zu müssen, wie er zu den Schriftstücken Hobsons kam, — zu jenen Schriftstücken, aus denen er von dem riesigen Geschäft mit Kleinasien erfuhr. Gewiß: er hat nicht fair gehandelt . . .

Und nun ist Miß Franklin verschwunden . . .

Wo kann sie hin sein? Sie hat doch den Besucher gemeldet! Vor wenigen Minuten erst meldete sie Romain Habet . . . Und nun ist sie nicht mehr da . . . Sie ging in dem Augenblick, in dem Habet ging . . .

Ah, — das ist's!

Daniel Farnum richtet sich auf. Und in seine matten Augen kommt neue Energie, neue Entschlußkraft. Er glaubt, alles zu durchschauen. Daher also die ausgeprägten Hände... die ausgeprägten, vielsagenden Knöchel an den Fingern . . .

Ah, — das ist's: gemeinsame Sache hat dieses Mädchen mit dem Fremden gemacht! Sie gehörte mit zu dem Ring, der um den Inhaber des Hauses Farnum geschlossen worden war... Sie gehörte mit zu Hobson, Habet, zu den Russen von damals . . .

Und ein gramvolles Gefühl beschleicht Daniel Farnum, eine Verzweiflung, eine wehe Enttäuschung . . .

Helen Franklin — muß er denken —, Helen Franklin, warum hast du mich nicht besser durchschaut? Du hättest es besser bei mir haben können als sonstwer auf der Welt . . .

Ihm fällt ein kurzer Augenblick ein, jener Augenblick, in dem er sich sagte: sie ist prachtvoll gebaut, diese Kleine . . .

Er läßt die Stimmung, die ihn damals bewegte, an sich vorbeigleiten, weil er an die eben eroberten Schriftstücke in seiner Hand denkt. Hätte er den Moment nur nicht verpaßt, tadelt er sich. Aber war denn Helen Franklin mehr als eine einfache, unbedeutende Privatsekretärin? Und ist sie denn heute mehr als . . . eine Intrigantin? Hat sie nicht mit Romain Habet das Weite gesucht und ihn dem Skandal überlassen?

Ueber diese traurigen Gedanken sinkt der Abend herein. Aus den Geschäftsräumen kommt niemand, nach dem Chef zu sehen. Die Straßen hüllen sich in Dunkel, Laternen flammen draußen auf, langsam schlürfende Schritte nähern sich endlich von der Treppe her.

Bob ist es, der Bureaudiener.

„Sir —?" fragt er, an der Tür innehaltend.

Daniel zieht sich an den Sesselwangen hoch und steht vor dem Alten.

„Wie spät haben wir's?" erkundigt er sich beschämt.

„Es ist fast sieben, Sir!"

„Wartet der Wagen, Bob?"

„Wohl, — er wartet!"

„Ich komme sofort!"

Und während der Wagen den Weg durch die belebte Altstadt sucht, rattert der der Motor unaufhörlich durch die Polster hindurch: Mordverdacht — Mordverdacht . . .

Zwei weitere Tage vergehen so; noch immer ist die Polizei auf den irreführenden Spuren. Von Stunde zu Stunde steigt Daniels Nervosität, und sein Jähzorn bricht in seiner eigenen Unsicherheit, in dem Gefühl ständiger Erwartung eines Furchtbaren, mehr und mehr zusammen. Helen Franklin ist nicht wiedergekehrt, und es hätte auch keinen Sinn, wenn sie da wäre: Daniel wüßte nichts mehr zu diktieren. Das Geschäft mit Angora hat er vollkommen aus dem Auge verloren.

Am dritten Tag geht er selbst zur Polizei; er trifft den Kommissar an und forscht nach den Ergebnissen der Untersuchung.

„Wir haben eine neue Fährte —", sagt der Kommissar augenzwinkernd.



„Kennen Sie Monsieur Habet?" fragt er geradeheraus.

Farnum fühlt sich unangenehm berührt von dieser Mimik. Er empfindet das Zwinkern wie ein Tasten auf seiner Haut, wie ein Beklopfen... Doch er beherrscht seinen Ekel und fragt: „Darf man wissen —?“

Der Kommissar wiegt den Kopf auf dem Halse: „Warten wir, Sir, warten wir noch ein wenig . . . Wir werden an Ihnen nicht vorbeigehen!“

Ein verhängnisvolles Wort ist dieses „Wir werden an Ihnen nicht vorbeigehen“. Farnum knirscht mit den Zähnen vor Wut: warum sagt man ihm den Verdacht nicht ins Gesicht? Aber er will sich nicht foltern lassen. „Kennen Sie Monsieur Habet?“ fragt er geradheraus. Dieser Kommissar soll schon Farbe bekennen!

Aber der Kommissar verrät nichts. „Wen, bitte —?“ fragt er.

„O, Sie kennen ihn“, sagt Daniel Farnum mit klopfenden Pulsen. „Sie kennen ihn sicher; denken Sie nach. Ich meine den Marseillaiser . . .“

Der Kommissar kraut sich hinter dem linken Ohr und erwidert: „Ich bedaure wirklich . . .“

Schurke —, denkt Daniel, als er die Treppe wieder hinabsteigt.

Als er im Wagen sitzt, kommt ihm der Einfall, an Park Road 29 vorbeizufahren. Auf dem Wege überdenkt er, wie er für den Abend oder die Nacht des Mordes ein Alibi nachweisen könnte. Er war zu Hause, er kam um etwa acht Uhr heim, niemand sah und hörte ihn kommen . . .

War da ein Alibi gegeben?

Der Regent Park, die Park Road . . .

„Fahren Sie ganz langsam . . .“ ruft er dem Chauffeur nach vorne.

Im Schritt passiert der Kraftwagen die Straße. Da ist Nummer 29 . . . Wie, wenn ihn hier der Marseillaiser sähe? Würde er nicht sagen: es zieht den Verbrecher stets an die Stätte der Untat zurück?

Unheilvoller Verdacht!

Und das ganze Haus wie verhängt!

Sanft fächelt der Regent Park seinen Schatten herüber, Sonne liegt auf den Rasenplätzen, eine leichte Brise stäubt in den sattgrünen Blättern...

„Wir werden an Ihnen nicht vorbeigehen —“, hatte der Kommissar gesagt. Wie konnte er wagen, das ihm, dem Erben von Daniel Farnum Getreide engros, ins Gesicht zu sagen?

Die Park Road liegt wie im Mittagsschlaf, kaum einige Menschen überqueren die Straße.

Aber dort hinten . . .

Ist's —?

Daniel richtet sich auf, als sähe er etwas sehr Ersehntes, etwas sehr Liebes. Er fühlt, wie sein lästig mattes Herz schneller zu pochen beginnt. . . . Täuscht er sich auch nicht? Aber wenn seine Augen ihn täuschen, — wie kommt es, daß schon der Gedanke seine Pulse belebt?

Ist's Helen Franklin, die dort aus dem Park heraustritt und hinübergeht zur Park Road 29?

Im gleichen Augenblick will der Wagen abbiegen.

„Zurück!“ schreit Daniel dem Chauffeur zu. „Fahren Sie die Straße zurück . . . Bis 29 schnell zu, dann stoppen Sie!“

Der Wagen fährt zurück, stoppt sehr plötzlich . . .

Aber die Straße ist wieder gleichgültig. Die Frau, die Helen hätte sein können, ist spurlos verschwunden.

„Nach Hause“, befiehlt Daniel müde.

Und bald hält das Auto vor Farnums Privatbesitz.

Untätig verbringt er den Nachmittag, gegen fünf Uhr meldet er sich endlich im Geschäft. Sein Vater erwartet ihn; schweigend stehen sich die beiden Männer gegenüber. Endlich fragt Daniel Farnum senior: „Du hast Sorgen?“

Der junge Farnum knickt in sich zusammen; soll er jetzt sprechen? Soll er von dem Verdacht sprechen, der sich gegen ihn erheben kann? Und er gewinnt es nicht über sich, ein Geheimnis daraus zu machen. Der Alte schüttelt mißbilligend den Kopf: „So wolltest du einen Coup machen? Mit solchen Karten spielt man nicht, das merke dir!“ Und nach einer Weile fragt er: „Wo wohnt das Mädchen?“

Auf diesen Einfall ist Daniel junior noch gar nicht gekommen, und ein freudiger Schimmer durchstrahlt ihn. Aber er denkt an Helen Franklin nicht als an seine Feindin, er denkt nur an das Mädchen, das er wiedersehen möchte. Eine halbe Stunde später stehen die beiden Männer vor einer ernsten Frau mit weißem Haupthaar. Es ist vergebens, daß sie sich hierher bemühten: die Mutter weiß nicht, wo Helen steckt. Das Mädchen hat vor zwei Tagen einen Zettel hinterlassen, auf dem nur die Worte stehen: „Ich verlasse die Enge —, aber ich kehre bald zurück. Sorge dich nicht um Geld!“

„Eine nette Privatsekretärin hast du dir genommen“, sagt der alte Farnum voller Bitterkeit. „War sie hübsch?“

„Ja —“, erwidert der andere.

Und der Alte brummelt vor sich hin: „Das ist das ärgste, was einem jungen Chef passieren kann; vielleicht mußt du Lehrgeld zahlen, Daniel . . .“

Es sieht so aus, als soll er recht behalten. Eine unruhige Nacht geht an dem jungen Farnum vorüber, und am Morgen meldet sich der Kommissar im Geschäft. Daniel sieht ihn hereintreten und fühlt Stahlschellen um die Handgelenke. Kaum kann er sich erheben; es ist schade, daß der Vater noch nicht anwesend ist.

„Man hat Sie verdächtigt, Sir“, sagt der Kommissar. Es klingt gefühllos kalt, fast schadenfroh von diesen blutleeren Lippen, über

die schon Lebensschicksale, in Worte gekleidet, geflossen sind.

„Bitte —, eine Antwort nur!“ sagt der Kommissar. „Wo waren Sie am Mordtage, abends um etwa neun, zehn oder elf Uhr . . .?“

Die Erregung der letzten Tage hat aus Daniel Farnum einen zermarterten, furchtsamen Menschen gemacht; niemand hätte ihm sonst eine solche Frage stellen dürfen. Er formt eine matte Antwort: „Ich war zu Hause . . .“

„Haben Sie Zeugen? Ihren Diener vielleicht —?“

„Er hat mich nicht gesehen . . . Ich bediente mich an jenem Abend allein!“

Um des Beamten Mundwinkel scheint es zu zucken.

„Bitte,“ sagt Farnum hartnäckiger, „ich war daheim... Ich glaube, mir war nicht wohl . . . Lassen Sie mich nachdenken, vielleicht fallen mir Einzelheiten ein . . . Es ist schwer, sich momentan auf alles zu besinnen . . .“

Der Kommissar sieht mechanisch nach der Uhr, klappt den goldenen Deckel auf und läßt ihn, zufallend, wieder einschnappen. Wie das Schnappen eines Schlosses klingt es Daniel Farnum ins Ohr; es stört sein verwirrtes Grübeln, es schreckt ihn auf. Sein Blick hebt sich und trifft auf die Augen des Kommissars, die ungeduldig sprühen. Vor dieser Ungeduld zuckt er zusammen. „Mir fällt nichts ein“, sagt er bedrückt. Ein Wirbel erfaßt ihn, ein betäubendes Gefühl der Ohnmacht . . .

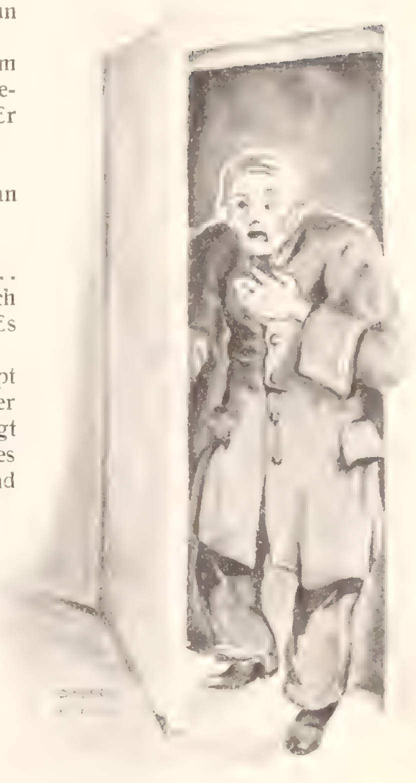
Der Kommissar steckt die Uhr in die Westentasche und sagt: „Die Meldung rührt von einer Miß Helen Franklin her, Sir!“

Daniel ist es, als hätte er einen Schlag auf den Kopf erhalten; was der Beamte da sagt, leichthin und ohne jede Betonung, ist etwas so Unerhörtes, daß er den Boden unter den Füßen verliert. Er taumelt, faßt nach irgend etwas, fühlt unklar, daß er ja sitzt, und schließt nun die Augen, um alle Dinge in sich zu ordnen. Da hört er die Stimme seines Vaters, der eben gerade den Raum betreten haben muß.

„Ist er leidend?“ fragt der Vater.

Und der Kommissar antwortet leise: „Ein Schwächeanfall, Sir . . . Er wird vorübergehen. Sorgen Sie dafür, daß wir nicht gestört werden, — ich möchte alles Auffallende vermeiden.“

An diesen Worten richtet sich Daniel junior auf; die Furcht eines Eklats tritt zurück, er öffnet die Augen und sieht die Blicke beider Herren auf sich gerichtet. „Ich bin unschuldig“, sagt er, obwohl er im gleichen Moment weiß, daß seine Worte wie eine schale Behauptung wirken. Er gewahrt sich in der Rolle eines Verbrechers, — er, der auf den Spuren eines Enkels Rockefellers zu wandeln glaubte, — er, der nach Zahnpasta und Savon d'Orinoco duftete und stolz und jähzornig war in seinem Selbstbewußtsein. Blitzschnell fliegen diese Vorstellungen an seinem Hirn vorüber, er schüttelt sich, als würfe er eine Last ab, stemmt sich aufbegehrend in die Knie und richtet sich gegen die Tischkante auf: „Was wollen Sie?“ sagt er schneidend, „sind Sie gekommen, um mich wie einen cowboy zu behandeln?“



Der Diener Treaburn ist ein schlottriger Alter . . .

Der Kommissar lächelt indifferent: „Verzeihung, ich werde darauf aufmerksam gemacht, daß Sie sich Geschäfte des Verstorbenen angeeignet haben . . .“

„Angeeignet —?“ schreit da Farnum auf. Ein unerwarteter Wille springt ihm in die Adern und rötet das bleichgewordene Gesicht. „Angeeignet? Der Teufel soll Sie holen, wenn Sie mir einen Mord zutrauen! Hinaus —, wenn Sie noch ein Wort dieser Art reden! Wo ist das Mädchen, das Sie aufhetzt?“

„Helen Franklin?“

„Dieselbe!“

„Sie wartet im Vorraum . . .“

Mit einem kühnen Satz ist Farnum in Helens Zimmer . . . Wieder ist es leer. Auch der Kommissar ist erstaunt. „Ich ließ sie hier zurück“, sagt er bescheiden. Und Daniel junior ist es, als äffe ihn ein Spuk. Mitten im Zimmer steht er, aufrecht jetzt und selbstsicher, — er faßt sich an die Stirn: war's nicht draußen in der Park Road, daß ihm bereits einmal . . ., nein, vorher schon: — genau so, wie jetzt, hatte sich Helen aus eben demselben Zimmer in Sicherheit gebracht . . .

„Hören Sie," sagt er dem Kommissar, „das Mädchen verfolgt ein Ziel . . . Entweder gegen mich — oder für mich . . . Wir müssen das herausbekommen! Einstweilen glauben Sie an meine Unschuld, verstehen Sie? Und dann kommen Sie mit mir . . ."

„Wohin?"

„Park Road 29 . . ."

„An den Tatort?"

„Jawohl!"

„Ich komme mit", sagt da auch der alte Farnum, der alles schweigsam und verschlossen mit angehört hatte.

Der Wagen Daniels steht vor dem Portal, der Anlasser surrt im Motor, die Zylinder springen an, die Kraft von fünfzig Pferden wirft sich in die Räder und hetzt den Wagen vorwärts, vorwärts . . .

Die Bäume des Regentparks ziehen vorüber, Ecken und Kurven sinken zurück, Häuser gleiten vorbei, vorbei . . .

Park Road . . .

„Halt!" schreit Daniel junior an der ersten Biegung, an der ersten Querstraße. Der Wagen hüpft unter dem Zug der Bremsen, er tänzelt und setzt sich schwer auf das Pflaster.

Daniel steigt aus. „Wir müssen unauffällig heran an das Haus," sagt er mit dem Instinkt eines Detektivs. Und zum Kommissar: „Lassen Sie mir den Vortritt . . .!"

Wie zufällige Passanten geraten die drei Männer vor das Haus, biegen in den Vorgarten ein und klinken die Haustür auf. Wirklich: sie ist unverschlossen. Das Haus sieht aus, als schlummere es, aber die Tür ist offen. Farnum übernimmt die Führung, er geht zum ersten Stock hinauf, lauscht an dem Glasportal, das in Hobsons Wohnung führt . . . Alles ist still . . . Vorsichtig geht er weiter, folgt der Windung der Treppe und steht kurz darauf vor dem Eingang zur Wohnung im Obergeschoß.



„Da . . . da!" lallt Treaburn.

Aha, die Tür ist nur angelehnt! Welch ein Wahnsinn ist das! Die Herrschaft ist doch verreist . . . Nur Treaburn ist anwesend . . .

Der alte, steinalte Diener . . .

Daniel macht den ihm folgenden Herren ein Zeichen, daß sie auf jeden Fall schweigen mögen, und da kommen auch schon unterdrückte Laute aus dem Innern . . . Menschen sprechen, zwei Menschen, — eine Frau und ein Mann, — eine junge Frau . . . und ein alter Mann . . . Helen und . . .

Ja, das ist Helen! Und es ist ganz gleich, wer der andere Mensch ist, der alte, krächzende . . .

Helen Franklin ist es! Ganz deutlich fühlt Daniel Farnum das in seiner Brust; er fühlt's an den starken Schlägen seines Herzens, an der jubelnden Gewißheit, die ihn durchflutet . . .

„Wo ist die Stelle?" fragt Helen Franklin mit plötzlich erhobener Stimme . . .

„Es gibt keine Stelle . . ." lallt der Alte.

Treaburn! durchzuckt es den Kommissar, der vor einem jetzt nur noch größeren Rätsel steht. Er lauscht angestrengt und schleicht sich nach vorn, an die Seite Daniels.

„Ich will's wissen," sagt Helen; fast fühlt man die Spannung, die die beiden Menschen gegeneinander treibt, bis hier heraus, wo die drei Männer verharren. „Ich will's wissen, was du getan hast!"

„Nichts . . . nichts . . ." beteuert die verrostete Greisenstimme.

„Leugne nicht . . . Ich will dir eins sagen, Treaburn, etwas sehr Wichtiges! Die Polizei ist hinter dir her! Sie ahnt, daß du den Schuß abgegeben hast!" zischt Helen zurück.

„Nichts — nichts ahnt sie . . ." plappert der zahnlose Mund, der nur undeutlich zu verstehen ist, dessen halbes Geständnis aber doch schon dem Kommissar in die Nerven geht.

„Farnum ist verhaftet —", sagt Helen wieder. „Man hat ihn im Verdacht, daß er dich gedingt hat. Was sagst du nun?"

Daniel zuckt zusammen vor dem, was er hier errät. Ein Netz ist es, das sich über seinen Kopf zieht, wenn die Momente zu einem Gewebe zusammenfließen. Wie wirr scheint ihm, der nur mutmaßt, das alles zu sein. Und welche Rolle spielt hier Helen?

„Nichts . . . nichts . . .", stößt wieder der Alte hervor.

„Was nichts?"

„Mich hat niemand gedingt," ant-

wortet der Alte. „Ich wollte das alles nicht . . .“

„Wo ist die Stelle?“ forscht Helen abermals.

Mit leisem Nachdruck hat der Kommissar sich nach vorne geschoben; er will nicht nur hören, — er will auch sehen! Er will sehen, von welcher Stelle die Rede ist — und was diese Stelle zu bedeuten hat . . . Nun wandelt er auf den Zehenspitzen auf die angelegte Tür zu und schaut ins Zimmer. Dicht vor Treaburn steht, hochrot im Gesicht, die unbedeutende Privatsekretärin, — ein Handgelenk des Greises hält sie umspannt. Und der Greis starrt mit unterlaufenen Augen seine Gegnerin an, ohne den Mut oder die Kraft aufzubringen, sie von sich abzuschütteln.

„Ich will deiner Zunge nachhelfen,“ raunt da das Mädchen und nähert ihren Mund seinen blinzelnden Augen. „Du bist ein Feigling, — du hast um deine letzten Tage Angst . . . Du denkst, man wird dich an den Galgen hängen, und da bangt dir vor deinem letzten Stündlein, das sowieso nahe genug ist!“

„Nicht . . . nicht . . .“, stöhnt der Greis und macht müde Handbewegungen. „Lassen Sie mich . . .“

„Nein, du Jammerfetzen von Mann, — ich lasse dich nicht . . . Ich will es dir zeigen, — komm!“ Und der Kommissar sieht, wie Helen den Greis herumreißt, ihn in ein Nebenzimmer zieht und dort hinter der Wand verschwindet. Er macht eine ungewollte Bewegung, will die Tür dann in den Angeln drehen . . .

Doch die Zapfen knirrschen unter dem leisen Druck . . .

„Hallo!“ schreit Helen Franklin und springt ins Zimmer zurück. Sie sieht den Kommissar vor sich.

„Miß Franklin —“, stößt der hervor.

„Was soll die Voreiligkeit?“ fragt das Mädchen. Da fällt ihr Blick auf Daniel Farnum, der sie entgeistert und doch auch glücklich betrachtet.

„Miß Franklin —“, sagt auch Daniel.

Das Mädchen stürzt ins Nebenzimmer zurück, sucht Treaburn, der auf seinen alten, gebrechlichen Beinen davongewankt ist. Im dritten Gemach holt sie ihn ein und zerrt ihn zurück.

„Hier ist der Mörder!“ sagt sie, noch atemlos von der Hast und Anstrengung der kurzen Verfolgung.

Der Kommissar sieht von einem zum andern. „Und Ihr Verdacht gegen Mister Daniel Farnum?“ fragt er zwiespältig.

Sie macht eine ungeduldige Handgeste: „Was heißt Verdacht? Der hier, der Alte, hat den Schuß abgegeben . . . Durch die Decke hindurch . . .“

„Unmöglich!“ entfährt es dem ratlosen Daniel Farnum.

Der Alte schaut verbissen auf das Teppichmuster.

„Doch — doch . . .“, widerspricht Helen. „Ich weiß bloß nicht, aus welchem Grunde . . .“

Ein sonderbares Schweigen hüllt die fünf Menschen ein, — der Kommissar macht Miene, eine Amtshandlung vorzunehmen. Da kommt ein unterdrücktes Geräusch aus dem Nebenzimmer, — ein Geräusch, als setzte sich eine metallene Feile an ein Stück knarrenden Holzes. Wie ein Sägen, ein verhaltenes Knirrschen klingt es, dann ein halblautes Poltern . . .

„Da . . . da!“ lallt Treaburn. „Da . . . da!“ Und sein gekrümmter Zeigefinger zittert zum Nebenraum hinüber.

Und die fünf Menschen sehen, wie eine Maus gemächlich über den Teppich kommt, sich aufrecht hinsetzt und dann weiterpilgert . . .

„Da . . . da!“ lallt Treaburn wieder, und sein unsteter Blick zuckt im Zimmer umher. „Das war sie!“

„Mann!“ sagt der Kommissar hart und packt ihn an der Schulter. „Mann, was reden Sie? Kommen Sie zu sich, — Sie erstarren ja vor Furcht!“

„Die Maus —“, nickt Treaburn und sinkt in die Knie . . . „Ich muß sie fassen . . . Einmal habe ich vorbeigetroffen . . .“

Helen Franklin atmet tief: „Vorbeigetroffen!“

Treaburn läßt die kleinen, zusammengezogenen Augen kreisen — und schweigt wieder.

In Daniel Farnums Gehirn aber dämmert eine Klarheit darüber, was ihn mit Helen Franklin verbindet. Warum jedoch hat sie ihm den Kommissar auf den Hals gelockt? Und was macht Romain Habet? Wo steckt Steen, der Diener Hobsons? Blitzschnell fallen ihm die Namen und Personen ein. Er will Helen fragen, — da sieht er sie den Smyrnateppich nebenan aufrollen. Eine leichte Staubwolke erhebt sich, und auf dem Fußboden bleibt eine dickere Ablagerung des Staubes noch zurück.

„Was suchen Sie?“ fragt er, zu ihr hintretend.

„Die Stelle, Sir!“

„Sagen Sie nicht ‚Sir‘ zu mir!“ tadelt er mit weicher Stimme.

Sie achtet nicht auf den Einwand; sie richtet sich halb auf und wendet sich an alle Herren gleichzeitig. „Unter uns liegt das Mordzimmer,“ erklärt sie.

„Ah!“ entfährt es dem Kommissar.

Sie nickt: „Unter uns in jener Ecke lag der tote Hobson, der Schuß muß schräg von oben gekommen sein. Vom Schrank kam er nicht, — das ist klar; wer sollte sich dorthin gesetzt haben? Also kam er von hier, — die Kugel durchschlug die Decke . . .“

„Helen!“ schreit Daniel junior begeistert los.

Sie bemerkt es kaum, daß er alle Grenzlinien verwischt; kühl spricht sie weiter: „Ich steckte mich hinter den Franzosen und durchstöberte mit ihm alle Schränke nach seinem Briefwechsel mit Hobson . . .

„Erlaubte Steen das —?“ fragt Farnum.

„Er kannte Romain Habet“, bejaht sie. „Habet war öfters in London, wie ich erfuhr. Ich witterte eine Gefahr für Mister Farnum, deshalb schloß ich mich ihm an, als er die Drohung gegen ihn in seinem Bureau ausgestoßen hatte —“

„Helen!“ ruft Daniel abermals und tritt heran, um dem Mädchen die Hand zu drücken.

Sie schiebt ihn ungeduldig beiseite: „Warten Sie, Sir! Ich entdeckte, ohne daß Habet es bemerkte, einige Kalkspuren auf dem Teppich . . . und konnte in der Plafond-Rosette auch den Durchschuß der Kugel feststellen . . .“

„Beobachtete Sie denn der Franzose nicht?“ wirft der Kommissar ein, bei dem jetzt das technische Interesse in den Vordergrund tritt.

Helen Franklin verneint: „Er hatte mit der Korrespondenz zu tun . . . denn er wollte wissen, ob sein Verdacht gegen Mister Farnum begründet sei. Ich ließ ihn dabei. Aber als ich den Durchschuß ermittelt hatte, stand für mich ein unglücklicher Zufall fest . . .“

„Ein Zufall—?“ fragt Farnum, noch immer ungläubig, und sieht den alten Treaburn an. Der aber beginnt plötzlich zu nicken; — wie ein Pagode, der einen Stoß ins Genick bekommen hat, pendelt der alte vertrottelte Diener mit dem Kopfe, und er lallt dazu mit schwerer Zunge: „Ja . . . ja . . . Die Maus . . . kam daher . . . und dort . . . dort saß ich und schoß auf sie . . .“

Ein hastiges, röchelndes Atmen folgt den Worten, — die Erregung über das Geständnis preßt die Luft in Stößen aus der ausgedienten Lunge des Greises. Und niemand achtet darauf, niemand bemitleidet den Unglücklichen, der an der Schwelle des Grabes eine Blutschuld auf sich wälzte.

„Helen,“ sagt Farnum wieder.

Sie nickt ihm sachlich zu, gerade so, als hätte sie eben die rot und grün und blau angestrichene Korrespondenz auf seinen Platz gelegt und erwarte nun von ihm den Vorwurf: „Ich wünsche von Ihnen mehr persönliches Interesse an unserer Firma, Miß Franklin . . .!“

So nüchtern nickt sie ihm zu und erklärt dabei: „Schließlich faßte Monsieur Habet doch noch Verdacht gegen mich, und um meinen Plan durchzuführen, lenkte ich alles auf Mister Farnum ab . . .“

Der Kommissar gerät in einige Verlegenheit, weil er sich Leichtgläubigkeit vorzuwerfen hat — und weil er gegen Daniel junior wohl wenig höflich war. „Ich konnte nicht anders —“, entschuldigt er sich, indem er die Hand dem Alten auf die Schulter legt. Er muß jetzt endlich eine Amtshandlung vornehmen, — gegen dieses Gefühl kommt er nicht mehr auf. Er mustert Treaburn sehr streng und hart. „Im Namen des Königs —“, beginnt er . . .

„Nicht . . . nicht . . .“, lallt der Greis. Zu müder Abwehr hebt er die Hände.

Doch hat der Kommissar bereits die einleitende Formel gesprochen und kann von der Verhaftung nicht mehr zurück.

„Helen —“, sagt Daniel wieder; laut spricht er, als wollte er die schweren Schicksalsworte neben sich übertönen. „Helen —, als Privatsekretärin kann ich Sie nicht mehr brauchen, wollen Sie . . .“

Da unterbricht ihn Helen Franklin, und zum ersten Mal lacht sie ihren Chef an, zum allerersten Mal. „Sprechen Sie nicht weiter,“ lacht sie, „Sie kennen mich ja gar nicht, Sir! Versuchen Sie es noch einmal mit mir, ja? Aber ziehen Sie mich etwas mehr ins Vertrauen, denn sonst kann ich für Ihre Firma wirklich herzlich wenig tun!“

Er bettelt trotz aller Zeugen, trotz der Gegenwart seines Vaters, wie ein halbwüchsiger Jüngling: „Helen, — bitte —“

Doch Helen Franklin bleibt lächelnd beständig und unerbittlich: „Kein Wort, Sir! Ich will mich selbst erst versuchen, dann können wir über ein anderes Engagement reden. Warten Sie nochmals drei Monate . . . oder sechs, ja? — oder neun!“

Daniel Farnum sieht in ein strahlendes, lebendiges, bildhübsches Gesicht; Herrgott — denkt er — was ist die Kleine schön! Und . . . und gut gebaut ist sie auch! Ihm kommt der Einfall, zu fragen: welchen Sport treiben Sie? Doch er verwirft diese unpassende Frage . . .

„Uebrigens ist Habet seit gestern aus London fort . . . Er ist nach Marseille zurück,“ sagt sie, schon wieder kühl.

Da muß sogar der alte Daniel Farnum lächeln. Er reicht dem Sohn die Hand: „Behalte sie,“ rät er, „es gibt auch hübsche Mädchen, die etwas taugen, wie es scheint . . .“

Und er folgt dem Kommissar, der eben auf den Ausgang zugeht.

Die beiden jungen Menschen, der Chef und seine unbedeutende Privatsekretärin, müssen hinterdrein . . .

Sie können doch nicht in einer fremden Wohnung zurückbleiben . . .

Die zweite Geschichte der Helen Franklin erscheint in Nr. 2 von „Filmland“ unter dem Titel: Warum muß Ethel heiraten?

Regisseur und Publikum

Von

Dr. Fritz Wendhausen

Im guten alten Stadttheater zu Leipzig am Fleischerplatz hängt im Konversationszimmer, wo sich die Schauspieler in ihren Spielpausen aufhalten, um zu plaudern, ein beinahe ebenso alter Stich, betitelt: „Lampenfieber“. Er stellt in lustiger Weise im Querschnitt Bühne und Zuschauerraum vor; hinter dem noch herabgelassenen Vorhang ein Mime mit Ritterstiefeln und Hahnenfedern, dem das Kostüm ums klappernde Gebein schlottert, denn — jenseits des Vorhanges sitzt das Ungeheuer „Publikum“. Vom Zeichner witzig illustriert als ein Scheusal mit tausend und abertausend Fratzen und Gesichtern. Neben widerlichen Schlangenhälsen, aus deren Rachen spitze Zungen nach dem armen, in Schweiß gebadeten Komödianten zu zucken scheinen — lächelnde, feiste schmunzelnde Vollmondsköpfe — zynisch-hämische Visagen — schlafende — wachende — weinende — lachende Mienen neben-über-untereinander. Alle Ausdrucksmöglichkeiten und -formen hat der Künstler verwandt, das Chaos der Gefühle und Empfindungen zu gestalten, das für ihn das „Publikum“ bedeutet, — das Publikum, das dort sitzt und wartet, wartet auf den Mimen — auf den Dichter — den Regisseur — den Direktor, wie sie alle benamset sein mögen, die mehr oder minder verantwortlich zeichnen.

Oft habe ich vor diesem Bild gestanden, als ich noch voll idealer Hunger- und Entsagungspläne am guten alten Leipziger Stadttheater die ersten „Dienste von der Pike auf“ tat, in Bühnenstaub und Rampenlicht. Ich habe das gute Leipzig verlassen. Aber das Bild ist mit mir gegangen. Es hat mir bei jeder Premiere vor Augen gestanden, und ich habe oft innerlich ob seiner Wirkung gelächelt, ebenso oft es ärgerlich aus der Erinnerung wegzuwischen versucht. Es ist mir nicht gelungen! Mir nicht. Aber dem Film — oder besser den verschiedenen Fach- oder Nichtfachleuten, die sich mit der Herstellung von Filmen befassen. Der Film — den ich liebe und an den ich glaube - und der uns leider heute infolge Weltkrieg und Rentenmark, Geldknappheit und Produktionseinschränkung nicht alle Ideen ausführen läßt -- der Film hat mir das mich oft abergläubisch Quälende des Bildes genommen und mir die lächelnd-überlegene Geste des Siegers gegeben. Er hat mir gezeigt, wieso in der ungeheuren Vielgestaltigkeit des Publikums, wie es der Zeichner sah, seine Einheit liegt. Er hat mir gezeigt, daß, wer auf ein Gesicht im Zuschauerraum schaut, leicht die Balance verliert. Wer es der vielköpfigen Hydra rechtzumachen sucht, macht es bestimmt dem daneben sitzenden lächelnden Spießer falsch. Wer es dem griesgrämig dreinglotzenden Dürren rechtzumachen sucht, macht es dem schmunzelnden Dicken und der Hydra falsch


Dr. FRITZ WENDHAUSEN

Als ich mit meinem ersten Filmmanuskript auf der Bildfläche erschien, begann es. „Ja — ganz gut, ganz gut“ hieß es. „Aber sehen Sie, der seelische Konflikt im dritten Akt — der geht so nicht. — Das müssen wir ändern. — Das „Publikum“ will das nicht.“

Ich versteifte mich, wollte nicht ändern, denn mein Konflikt war ja für mich das Beste, das seelisch Tiefste. Ich zog ab, um an der nächsten Stelle mein Heil zu versuchen. Ergebnis: dasselbe anders rum. „Ja — das Manuskript an sich gefällt uns sehr, aber sehen Sie, unsere Auslandsverleiher wollen keine Kostümfilme — ihr „Publikum“ will das nicht.“ Erst war ich verstimmt, dann begann ich auf die verschiedenen „Publikümer“ zu lauschen, um das Uebel an der Wurzel zu fassen. Doch ein Resultat wollte sich nicht sofort ergeben. Ich drehte meine ersten Filme. Die „Publikümer“ verfolgten mich und wurden mehr und mehr. Der Dramaturg der Firma begann mit den ersten guten „Publikumsratschlägen“ — der Verleiher folgte — der Auslandsverkäufer gab den Rest. Hatte ich mit meinen Schauspielern eine besonders schöne Szene fertig und zeigte sie stolz, so war bestimmt irgend ein Geschöpf da, das nie selbst produktiv gearbeitet, sondern nur mit großer Hornbrille bewaffnet, alle Zeitungen und Fachzeitschriften gelesen hatte, das irgend einen „Publikumsrat“ wußte, der meine ganze schöne Schöpferfreude mir verdarb. Mit der Zeit wappnete ich mich gegen dieses sogenannte „Publikum“, denn ich sah, daß es immer vielgestaltiger wurde — in den Köpfen der anderen nämlich. Ich begann lächelnd und fast dankbar an das Leipziger Bild zu denken und meinen Weg innerlich ohne ein aufgezwungenes sogenanntes „Publikum“ zu gehen. „Verzeih’, liebes Publikum, aber dies schien und scheint mir noch heute die größte Wertschätzung deiner gewichtigen und hochachtbaren Persönlichkeit. Denn wo man hinhört, jede produzierende Firma, jeder Verleiher, jeder Regisseur hat eine andere Vorstellung von dir, jeder hat sein Publikum, und darum kann man es niemandem recht machen. Heute heißt es, du, liebes Publikum, willst nur das, und morgen das. Heute Kostüm, und morgen den modernen Film. Heute Literatur und morgen Sensation. Und wenn du nun siehst, geliebtes Publikum, wie, wo und wer es wagt, mit dir anzubinden, dann verstehe ich die böse Hydra auf meinem guten alten Leipziger Bild. Jeder Jüngling, der heute die intellektuelle Hornbrille trägt, jeder Outsider, der mal irgendwo durch einen „guten Freund“ oder gar „eine gute Freundin“ in die schwierige, allzu schwierige Filmbranche die Nase gesteckt hat, bindet in seitenlangen Artikeln mit dir an. Uff, — was wird nicht alles geschrieben. Jeden Morgen, Mittag, Abend kannst du leider, leider nur zu oft von Unberufenen, in den Tageszeitungen seitenlang lesen, woran der deutsche Filmmarkt krankt, warum das und das gut und das andere schlecht, warum du, o Publikum, so und nicht anders behandelt werden mußt. Und dabei — wie bist du, liebes Publikum, so viel älter und erfahrener als alle die Herren und „Herrchen“ — — —. So habe ich nun auch als praktischer Arbeiter meine eigene Meinung von dir, geboren durch mein Leipziger Bild — „geläutert“ durch die Filmbranche, und dies Bild zeigt nicht den Albdruck der zahllosen Gesichter, sondern ein einziges großes Gesicht, und dies Gesicht sah ich in verschiedenen Ausdrücken, die sich nicht änderten nach Konflikt — Kostüm — oder moderner Frage, nicht nach „happy end“ oder „Gifttod“, nicht nach Jackie Coogan oder Asta Nielsen, nicht nach Stil oder Sensation, sondern lediglich nach der Qualität der Arbeit. Ich sah dich, o Publikum, in ehrlicher Begeisterung und Einmütigkeit bei wirklich guten, einwandfreien Filmen, gleichgültig, was sie behandelten, ob der seelische Konflikt im dritten Akt da war oder nicht. Und ich sah dein gerecht empörtes, dein drohendes Gesicht bei Dreck, den man dir fälschlich als anständige Ware vorzusetzen versuchte — auf deutsch: bei Filmen, für die irgendein Handlanger den Geldgebern das Geld entlockt und sich „als Regisseur“ bezeichnet hatte. Ich sah wohl auch Schwanken und Irrtümer bei dir, sah ein Stutzen vor neuen Dingen, aber im großen und ganzen wandelte sich dein Gesicht nur nach der wirklichen Qualität des dir Gebotenen.

Es gibt in meiner Heimat einen guten alten Satz, den ein alter plattdeutscher Schmierendirektor seinen Darstellern zu sagen pflegte, wenn sie sich über irgendeinen Mangel an Requisiten oder Kostümen beklagten: „Spelt man god“ (Spielt nur gut), und darum glaube ich, deine Meinung, o liebes Publikum, dahin deuten zu dürfen: „Macht nur gute — wirklich gute Filme und werft nicht soviel Geld für schlechte hinaus!“ Und darum ist für mich aus deinen vielen Gesichtern des Leipziger Bildes ein einziges — allerdings ein unerbittlich klares geworden.

Zwischen den Aufnahmen

von Focus

DASSEL - WEIL

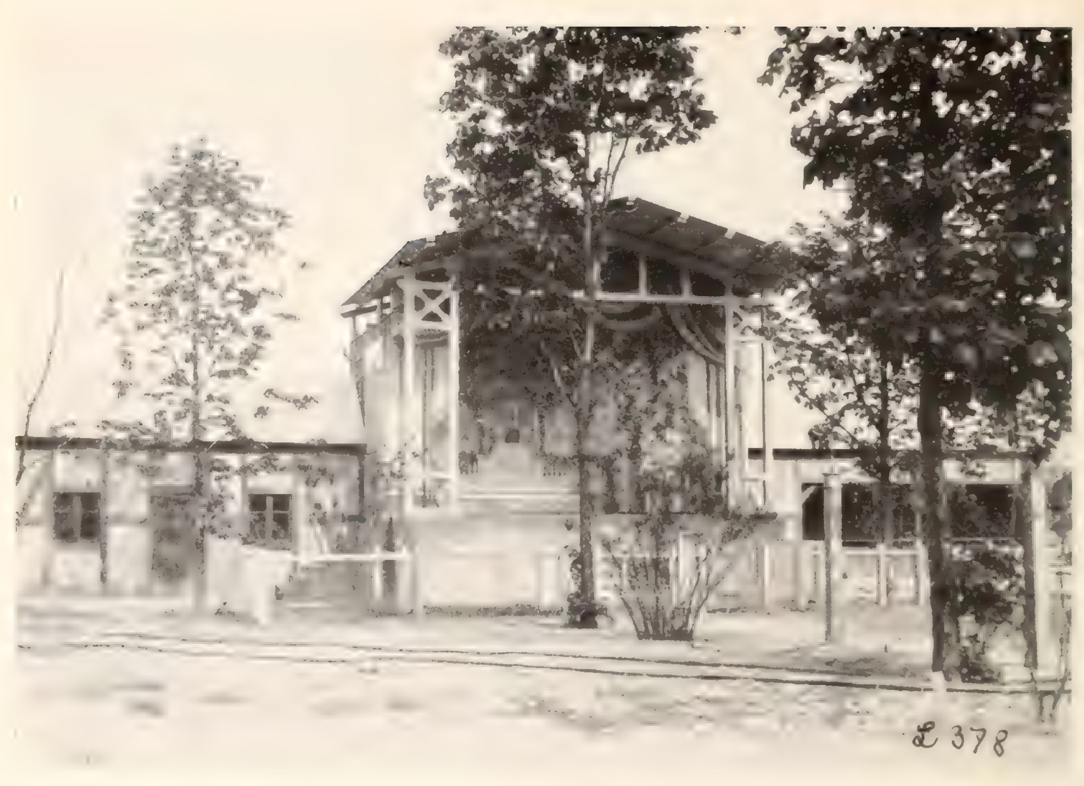
Unsere Regisseure sind Geheimniskrämer, — aber sie wissen, warum sie es sind. Es gibt Aufnahmetage, an denen Hintz und Kuntz unbesehen Zutritt erhalten, natürlich nicht in jedem Atelier, aber doch immerhin in den meisten. Mit einer freien Stirn und der dazu gehörigen Geschicklichkeit hat schon mancher manches gesehen... Dann gibt es Aufnahmetage, an denen sich sowohl der Regisseur, wie auch das ganze Atelier hermetisch verschließt. Und das sind gerade die interessanten, das sind die, an denen Bilder hergestellt werden, angesichts deren sich alle Welt die Frage vorlegt: „Wie hat man nur das wieder einmal gedeichselt?"

Da denke ich an etliche Grune-Filme. die heute — wir sind ja allesamt so undankbar! — vermutlich schon wieder vergessen sind. Karl Grune ist sonst nicht der unfreundlichste unter seinen Kollegen, aber er hat Stunden, in denen er sich von aller Welt absondert. Ein stiller. geruhsamer Mensch ist er ja sowieso, doch bekommt man hin und wieder wenigstens noch ein Wörtlein aus ihm heraus; an den geheimsten Aufnahmetagen hingegen ist er verschlossen und verbissen, seine ganze gedankliche Intensität geht dann nach innen —; und auch, wenn die schwierigen Aufnahmen gelungen sind, lüftet er nur ungern den Schleier von den Geheimnissen, die er gemeistert hat. Es war um die Zeit seiner ersten Filme, — wenigstens seiner ersten Filme in Deutschland. Da hatte er ein Werk vollendet, „Die Nacht ohne Morgen" hieß es; ein Film war's, wie er heute noch nicht zu den Alltäglichkeiten gehört. Die Arbeit war in der Presse gebührend gelobt worden, man hatte dies und jenes anerkannt, namentlich die Schauspieler — es waren Klöpfer und Hanni Weiße in den Hauptrollen — waren mit vielen Lobstrichen aus der Premiere zurückgekehrt, nur Grune selbst hatte das Gefühl, daß seine durchdachte Ziselierarbeit noch nicht hinreichend anerkannt worden war.

„Sehen Sie," sagte er zu mir, „was eine e i n z i g e Szene für eine Arbeit gemacht hat, davon kann man sich außerhalb des Ateliers ja gar keine Vorstellung machen. Sie werden sich



Dekorationen zu „Decamerons-Nächte" in Neubabelsberg.



Berlins historisches Varieté: „Puhlmann" nach der Rekonstruktion.

des Bildes erinnern, wo Klöpfer in der Gefängniszelle sitzt, zum Fenster hinaufstarrt und dort ein Vögelchen bemerkt . . . Klöpfer, der gescheiterte Artist, geht langsam auf das Fenster zu und greift mit zittrigen Händen nach dem Sendboten der lichten Freiheit, — da fliegt der Sperling auf und davon . . . Diese Szene hat vier Tage gedauert . . . diese kleine, kurze Szene . . ."

„Warum nicht —?" gab ich zu.

Darauf Grune: „Nun sagen Sie mir aber, w a r u m hat die Szene so lange gedauert? Wie habe ich sie gemacht? Das Technische nämlich war das schwerste, — wie konnte ich das Vögelchen solange auf der Stelle festhalten, an der ich es benötigte?"

„Sehr einfach," erwiderte ich. „Sie haben das Fenster, das sich in einer dicken Kerkermauer befindet, mit Glas versehen, haben ausgeprobt, wie der Aufnahmeapparat stehen muß, damit das Kunstlicht keine Reflexe im Glase zurückließ, haben dann die Szene aus dem Innern der Zelle heraus gedreht — und schließlich, als der Vogel wegfliegen sollte, draußen die Glasscheibe zurückgezogen. Natürlich wich der Sperling in der gleichen Sekunde vor der Hand Klöpfers zurück."

Grune verneinte: „Auch das habe ich versucht, — es ging nicht. Ich konnte die Reflexe im Glas nicht vermeiden. Nein, die Sache war viel komplizierter. Sie mögen darüber lachen, Sie mögen es bezweifeln, — aber es war wirklich so: ich ließ mir einige Sperlinge kommen und habe sie hypnotisiert. Und die Wirkung der Hypnose war so groß, daß wir zum Schluß ein Vögelchen überhaupt nicht wegbekamen; wir mußten in die Hände klatschen, um das Tier aufzuscheuchen."

Das war an einem jener Tage geschehen, an denen das Atelier für jedermann, wie gesagt, hermetisch verschlossen ist. Ob es also Grune also wirklich gelungen ist, Sperlinge zu hypnotisieren —, ich weiß es nicht — und möchte mich auch über dieses Geheimnis nicht auslassen.

Eine andere Szene aus der neueren Zeit: — der Titel des Films, für den die Aufnahme bestimmt war, ist mir entfallen. Ein stattlicher Polizeihund, der das Filmen seit längerem gewohnt ist, hatte den Auftrag, in einem bestimmten Moment auf einen Einbrecher zuzuspringen. Der Hund war seiner Aufgabe bewußt, er verhielt sich ruhig und sorglos, bis die Lampen aufflammten. Dann aber — legte er sich vor dem Operateur, mitten in der Dekoration, ganz einfach auf den Fußboden und war durch nichts zu bewegen, an der Szene aktiv Anteil zu nehmen. Das ganze Atelier lag in heiligem Schweigen da, der Tag — es war Hochsommer — neigte sich, es wurde neun, es wurde zehn Uhr, die Lampen wurden abwechselnd ein- und ausgeschaltet . . . Aber der Polizeihund rückte

und rührte sich nicht. Man kam auf den Einfall, dem Hund zu fressen zu geben, der Hund ließ sich alles an Ort und Stelle servieren, — man stelle sich in engem Halbkreis um das Tier herum und miaute kläglich: es klang, als wäre eine Horde leidender Katzen losgelassen . . . Der Hund blieb auf seinem Posten . . . Da, es war mittlerweile gegen halb zwölf Uhr nachts, faßte man den Entschluß, die Zelte abzubrechen . . . Kaum aber hatte der Operateur die Hände ans Stativ gelegt, da begann der Hund ein infernalisches Heulkonzert anzustimmen, er sprang auf und pflanzte sich vor dem Meister der Kurbel auf. „Achtung!“ schrie der Regisseur, der gerade von einem Nickerchen erwachte, „Aufnahme!“ Der Darsteller des Einbrechers sprang in die Dekoration, die mit Ueberstunden reich bedachten Beleuchter ließen die Lampen aufzischen . . . Und ehe man sich's versah, war der Hund ohne eine neuerliche Anweisung in die Szene zurückgetreten, wartete hinter einem Möbelstück auf den Schauspieler, sah diesen hereinkommen und setzte mit einem prachtvoll abgemessenen Sprung auf dessen Schulter. Der Schauspieler brach zusammen —, die Lichter erloschen . . . Und der Auftritt erwies sich als vorzüglich gelungen. Man hatte — unter hermetischem Verschluß des Ateliers — von vormittags elf Uhr bis nachts um halb zwölf auf das Funktionieren des Tieres gewartet.

Es ist sehr selten, daß man einem Hunde eine so lange Geduld zumutet; in diesem Falle war es dadurch möglich, daß das Tier sich aus eigenem Antrieb buchstäblich auf die Hinterbeine setzte. Ein andermal handelte es sich um einen Affen, den der Zoologische Garten ausgeliehen hatte. Ich verstehe mich nicht auf Affen, ich kann also die Art nicht angeben, vermag nur zu versichern, daß das Tier sehr niedlich und sehr harmlos war. Hier war dem Affen von



„Puhlmann“ im Scheinwerferlicht.

Anbeginn an ein Wärter beigestellt worden, und nach jedem Versuch, nach jeder Probe sprang das Tierchen, das sich selbstverständlich ohne Kette bewegte, an seinem Wärter hoch, legte ihm die Aermchen um den Hals und ließ sich mit Weinbeeren füttern. Es hatte außerdem noch die joviale Angewohnheit, jedem Vorübergehenden die Hand zum Gruße hinzustrecken, was in Anbetracht der Klebrigkeit der kleinen Fingerchen nicht immer ganz appetitlich war. Dieser Affe nun hatte, nach verschiedenen bereits gelungenen Spielszenen, den Auftrag, aus einer halboffenen Kommode eine Schatulle zu entwenden, sich von der Kommode herunterzulassen und seinen Weg quer durch die Dekoration zu nehmen, um durch eine Tür zu verschwinden. Man probte und probte, — aber der Affe war nicht zu veranlassen, die Schatulle weiterzuschleppen als bis zur Mitte des Zimmers: hier ließ er den Kasten ganz einfach liegen, — sei es, daß ihm das Ding zu schwer — oder der jenseits der Kulisse stehende Wärter zu attraktiv erschien, um die Aufgabe fertigzubringen. Nach unendlich geduldigen Versuchen kam die Spielleitung schließlich auf den Einfall, das Publikum, das sich angesammelt hatte, verschwinden zu lassen, doch war an diesem Tage die Gutwilligkeit des Tieres bereits erschöpft. Nach einer Arbeitszeit von nur zwei Stunden zog das Aefflein in den Zoo zurück. Am nächsten Morgen aber, sozusagen auf nüchternen Magen, gelang die Szene mit dem ersten Anhieb, weil dieses Mal jeder Zuschauer zurückgehalten worden war . .

Es hat also, unter gewissen Voraussetzungen und für gewisse Probleme der Aufnahme, schon einen Sinn, alle diejenigen Personen vom Gelände und aus dem Atelier zu verbannen, die nicht unbedingt „zum Bau“ gehören. Es gibt ja sogar Schauspieler, die so empfindlich sind, daß jeder Zuschauer sie stört. Routinierte Kräfte, wie Henny Porten, nehmen natürlicherweise daran keinen Anstoß, es ist sogar ungemein fesselnd, zu sehen, mit welch einer Selbstvergessenheit diese deutsche Künstlerin schafft, sobald das Kunstlicht aufflammt und die etwaigen Zaungäste im Halbdunkel des Ateliers verschwinden; — andere Künstlerinnen hingegen sind von einer fast störenden Voreingenommenheit gegen das Auge des Außenstehenden. Als Elisabeth Bergner im vorletzten Jannings-Film „Alles für Geld“ zum ersten Male Atelierluft atmete, mußte jede Szene im Kreise herum so dicht verhangen werden, daß auch nicht ein eigenwilliges Sonnenstäubchen auf heimlichem Wege Zugang finden konnte. Das Atelier, in dem dieser Film aufgenommen wurde, besitzt auf halber Höhe der Seitenmauern einen Balkon, und auch dieser Balkon wurde mit hohen Kulissenwänden verstellt, um jedem unbeteiligten Auge den Einblick ins Filmland zu verwehren.

Man kann, das versteht sich von selbst, mit diesen Befangenheiten nicht rechten; gewiß ist es ein Unterschied, ob Harry Piel jedem ungebetenen Zuschauer ins Gesicht lacht — oder ob Elisabeth Bergner eine Filmrolle trotz der abrupten Szenen mit Fleisch und Blut zu umgeben



Die Berliner Stadtvogtei — während des Baues.

trachtet, — aber nicht die Künstlerschaft entscheidet hierbei allein, sondern die Nervenzustände geben den Ausschlag . . . Und vielgestaltig ist bekanntlich die Form der Künstlerschaft.

Wie im Atelier, so herrscht auch auf den Aufnahmegeländen unserer großen Gesellschaften bisweilen eine sehr strenge Klausur. Das „Decla“-Gelände draußen in Neubabelsberg darf beispielsweise niemand betreten, der nicht einen Passierschein aus der Berliner Zentrale der Gesellschaft aufzuweisen hat. Eng ist die Pforte, die hier ins Filmland führt, — aber um so mehr weitet sich jenseits des schmalen Durchganges die Perspektive der Arbeit und des emsigen Schaffens. Die „Decla“ geht, was heute nur noch die eingefuchsten Fachhasen wissen, auf eine deutsch-französische Gründung zurück: — sie nannte sich zur Zeit ihrer Gründung die „deutsche Eclaire“, und aus der Abkürzung des ersten Wortes sowie der Hinzufügung der vier ersten Buchstaben des französischen Wortes wurde die deutsche „Decla“ geboren. Zu den ersten Stars gehörte Fern Andra, es war also um die Zeit, als „unsere“ Fern sich im Zunamen noch André schrieb. Und es war auch die Zeit, in der das Kino noch einen tüchtigen Schuß Zirkusblut in sich hatte, Rummelplatzromantik und Vagabundentum. Die Artistenwelt, der Verein der Schaubudenbesitzer hatten noch ihre Hände auf dem Filmgeschäft. In jener Epoche wurde der Grundstein zu dem gelegt, was sich reklametechnisch in „unsere“ Fern ausdrücken ließ. Vieles ist seitdem anders geworden, aber man kann an diesen geschichtlichen Tatsachen nicht vorüber, wenn man sich den Werdegang des „Decla“-Geländes in Neubabelsberg vergegenwärtigt. Ein großes Stück Filmhistorie ist über jenes Gelände gezogen, die Episode in Steglitz, wo man das „Weib des Pharao“ und „Peter den Großen“ drehte, war nur eine Episode der filmischen Fremdherrschaft und als solche von kurzer Dauer. Die „Decla“ überragte alles an Stabilität und wurde, trotz aller Schwankungen des Schicksals, ein ruhender Pol unter den flüchtigen Erscheinungen der deutschen Filmproduktion. Es gibt keinen Künstler, der nicht bereits draußen in Neubabelsberg gearbeitet hätte, der nicht auf den langen Weg hinaus schimpfte . . . und doch die Organisation des steif umfriedeten Platzes anerkannte...

Auch Angehörige fremder Nationen haben schon in Neubabelsberg gearbeitet, der letzte große Film, der dort unmittelbar für das Ausland gedreht wurde, war „Decameron Nights“, vorher drehte Wilcox dort die meisten Szenen für seinen „Chu Chin Chow“. Die Bauten für „Mein Leopold“ nahmen wochenlang den breitesten Raum auf dem Neubabelsberger Gelände ein; das alte Berlin, wie es in Kupferstichen auf uns gekommen ist, wurde fast von Grund auf nachgebildet, die berühmte Kranzlerecke, die sich an der Kreuzung der Friedrichstraße und der Straße Unter den Linden noch bis auf den heutigen Tag erhalten hat, wenngleich in etwas modernisierter Form, — auch diese Kranzlerecke erlebte in Neubabelsberg eine festliche Renaissance. Aber auch für Darstellungen aus dem Volksleben hatte man Interesse; der alte Puhlmannsche Garten, den die ältesten Berliner noch in ihrer früheren Gestalt in Erinnerung haben, mußte auferstehen; man mußte die Sommerbühne „bei Puhlmanns“ neu aufführen, da die Bäume, die das Unternehmen heute in der Kastanienallee beschatten, und die umstehenden Häuser mit ihren steilaufragenden Giebelwänden ein ganz anderes Bild gegeben hätten. Der Pförtner des Geländes, der jeden Passierschein mit der Gewissenhaftigkeit eines deutschen Grenzbeamten dreimal prüft, war in den Aufnahmetagen von „Mein Leopold“ Grenzwächter zwischen zwei einander fremden und fernen Geschichtsepochen . . . Ganz kostbar vollends war das Zentrum des alten Berlin: die Stadtvogtei. Vier Wochen tönten Hammer und Beil über den Platz, Gerüste wurden aufgerichtet, Buden wurden gebaut, und als der Tag der regielichen Arbeit gekommen war, glaubte selbst der poesieloseste Komparse, einen



Die Stadtvogtei bei den Aufnahmen.

Schritt hinein zu tun in die Vergangenheit der preußischen Hauptstadt. Womit nicht gesagt ist, das deshalb der Verkehrston ein feierlicherer geworden wäre; auch in Alt-Berlin vertrug man ein kräftiges Wort, und namentlich die Marktweiber vor der Stadtvogtei, die den Klatsch der Bürgermeisterei aus dem ff kannten, hüteten ihre Zungen damals so wenig . . . wie heute.

Von stattlichen technischen Schwierigkeiten begleitet waren zum großen Teil die Aufnahmen zum letzten Jannings-Film „Der letzte Mann". F. W. Murnau heißt der Regisseur mit gewöhnlichen Menschen zusammenwohnt, — mit Menschen, für die die Hintertreppen bestimmt sind. Und doch gilt er etwas in dem Riesenhotel. Er ist der erste, der die Gäste begrüßt an der Drehtür, und er könnte Gäste, vornehme Gäste abweisen, wenn er wollte. Er steht da, stolz wie ein Feldherr, mit breiter Brust, mit martialischem Bart, den er alten Kaisern abgeguckt hat, goldbetreßt von oben bis unten. Er repräsentiert das große Hotel vor der Straße draußen. Er i s t etwas. Und erst in seinem Hinterhausmilieu, in den abgründig



Der Operateur am rollbaren Kran; unten Aufhell-Blenden.

dieses Films, über den man bis jetzt noch einen geheimnisvollen Schleier breitet: die hermetische Abschließung währt hier über die Aufnahmen hinaus. Und doch fordert der packende, im besten Sinne deutsche Stoff schon heute dazu heraus, sich mit dem „letzten Mann" zu befassen. Da ist das große Hotel, der Hotelpalast in der Großstadt, flimmernd und funkelnd von elektrischen Lichtern. Und in seinem Innern ist das stolze Gewühl reicher Gesellschaft mit befrackten Gentlemen, diademgekrönten Damen, livrierten Kellnern und Boys. Vor dem Hotel aber steht er —, der Portier. Wohl gehört er nicht zu der erlesenen Gesellschaft, die dies Hotel bevölkert, — er gehört zum rauhen, russigen, kahlen Mietskasernenmilieu, in dem er kahlen Hinterhaushöfen — was gilt er da! Er ist eine Respektsperson, die sogar von den Frauen zuerst gegrüßt wird. Und er spendet den Kindern großmütig, wie ein Fürst, Leckereien, die andere vor der Hoteltür gelegentlich verloren. Er ist schon alt. Da geschieht es eines Tages, daß er beim Herunterheben der Koffer vom Autodach herab — zusammenbricht. Man hebt ihn auf, führt ihn zur Seite. Und andern Tages, als er seine Stelle an der Drehtür wieder einnehmen will, — sieht er diese Stelle von einem anderen besetzt, von einem neuen Portier, einem jungen. Der Hoteldirektor teilt ihm mit, daß er seine stolze Portiersuniform auszuziehen habe. In Anerkennung seiner Dienste werde er aber weiter im Hotelbetrieb

beschäftigt werden, und zwar auf leichterem Posten. Der Alte muß seine stolze Uniform gegen einen schlichten schwarzen Rock vertauschen, und er muß seine neue Stelle einnehmen: drunten in den Untergründen des Hotels, in den Toiletten als Wärter. Noch kann er sein Schicksal kaum begreifen, aber als er sich seine Zukunft ausmalt, — im schwarzen, schäbigen Kittel in seinem Milieu erscheinen zu müssen, in dem er einst der Würdige, der Große, der Angesehene war, dank seiner goldbetreßten Uniform, die ihm Halt, Würde, Stolz gab, — da findet den andern an der Drehtür. Und ihn, der einstmals hier stand — ihren Stolz! — findet sie da unten im Waschraum, wie er Schuhe putzt, Zigarren rauchende Herren bürstet, ihnen das Handtuch reicht. Der einst der erste Mann gewesen war, dem man begegnete, wenn man ins Hotel trat, er ist nun der „letzte“ Mann geworden, eine fast anrüchige Person, von deren Beruf man nicht gern spricht. Und die Alte läuft davon, — angeekelt. Sie läuft nach Hause, erzählt es in den Hinterhäusern. „Er ist ja gar nicht der, als der er sich ausgibt!“ Seine Uni-



Bautag — oder: wie „Alt-Berlin“ in acht Tagen entstand . . .

kann er nicht anders — vor Scham! Er **stiehlt** die Uniform, und in der Galauniform betritt er den Weg nach Hause. Sie **mußte** gestohlen werden, diese Uniform, denn in seiner engen Wohnung, in der man kaum Luft schnappen konnte, soll es an diesem Tage prachtvoll zugehen. Hochzeit der Nichte soll sein! Und ein Waldhornsolo soll es geben zum Kaffee mit Kuchen! Da soll er repräsentieren! Er soll obenan sitzen und mit dem Gold seiner Uniform dem Fest den Glanz verleihen. Er deponiert täglich die gestohlene Uniform irgendwo im Bahnhof bei der Aufbewahrungsstelle, und zieht sich dort um. Aber eines Tages kommt die Alte, die ihm die Wirtschaft macht, und die er immer noch zu heiraten gedenkt, ins Hotel. Sie form ist Betrug —, wie ein Lauffeuer verbreitet sich die Nachricht vom Keller bis zur Dachkammer. Und als der Alte abends heimkehrt, da empfängt ihn das Gelächter. Und er krümmt sich unter diesem Gelächter wie ein Wurm, der zertreten ist. Und er schleppt sich zum Hotel, gibt das Kleidungsstück zurück und flieht . . . Hinter ihm her bleckt das Riesenhotel seine elektrischen Lichtzungen, scheint ihm nachzustürmen, sich über ihn zu stürzen, ihn zermalmen zu wollen. Doch die Groteske steigert sich. Da unten in den friedlichen Gründen des Hotels geschieht etwas Außerordentliches: ein Gast stirbt in den Armen des Alten. Und es stellt sich heraus, daß dieser Gast, den der Schlag unversehens getroffen, testamentarisch verfügt

hat: die Person, in deren Armen er stürbe, solle Universalerbe seines gesamten großen Vermögens werden. Und plötzlich ist der ganz gebrochene, der allerletzte Mann reich geworden und ist mehr, als er je gewesen. Er könnte sich's leisten, jetzt selbst ein Gast des Hotels zu werden, und nicht nur dessen Portier. Er könnte hier schmausen, wenn er wollte . . . U n d e r w i l l ! Er tafelt hier! Er teilt auf! Und wem läßt er's gut gehen? Seinem Nachfolger da unten in den Waschräumen, einem alten, verhutzelten Männlein . . . Und der Portier, der ihn ersetzte, muß jetzt vor ihm Bücklinge machen . . .



Keine Film-, sondern eine Atelier-Szene.

Die stattlichen technischen Schwierigkeiten dieses Films sind, — oder vielmehr sie w a r e n, daß Murnau das ganze Hotel, die es umgebenden Wolkenkratzer, die breite, von Hunderten von Automobilen belebte Straße, eine Eisenbahnstation — alles, alles auf dem Neubabelsberger Gelände ausführen ließ. Der Film bietet Weltstadtbilder von unerhörter Größe, er bietet Fassaden von sky-scrapers, die buchstäblich den Himmel zu tragen scheinen, er bietet einen Straßenverkehr, wie ihn die Wirklichkeit nicht kompakter und drängender zuwege bringt . . . Und alles Bau- und Menschenmaterial mußte aus Berlin hinausgeschafft werden, vorbei an dem Pförtner, der — genau wie im Film-Hotel — auch auf dem „Decla"-Gelände der erste Mann ist, wenn man das Filmland betreten will. Selbst das Hinterhausmilieu formte Murnau in einer trostlosen Typisierung der Wirklichkeit nach, und der Bahnhof mit seiner gewaltigen Eisenbahn wurde bis zum letzten Bautag so geheim gehalten, daß er eigentlich nur einen einzigen Tag stand. Frühmorgens um sieben Uhr wurde die Station in Bau und Stuck fertig, um acht Uhr war das rollende Material zur Stelle, um vier Uhr waren die Aufnahmen beendet, und um halb fünf Uhr fuhr die Axt hinein in das hölzerne Gefüge der Versteifungen und Wandungen, um alles zu beseitigen, was neugierigen Augen einen Anhalt zu eingehenderen Vermutungen hätte geben können. Nicht nur das Aufnahmegelände erwies sich als hermetisch verschlossen, Murnau sicherte sich persönlich noch weitergehend, indem er kein Stückchen Sperrholz auf dem andern ließ . . .

Und so wie er — so machen's viele, machen's die meisten. Sie alle, unsere besten Regisseure, sind Geheimniskrämer, und sie tun gut daran, es zu sein, weil sie unsere Ueberraschung eine vollkommene sein lassen wollen. Als einmal ein Regisseur eine besonders gute Gefängnisszene gedreht hatte, in einer Dekoration, die so düster, so trostlos, so echt wirkte, wie ich sie nie bis dahin im Film gesehen hatte, fragte ich ihn, wo er dieses Bild aufgenommen hätte. Er sah mich boshaft lächelnd an: „Ich will's lieber für mich behalten . . . Es ist möglich, daß ich die Stelle noch einmal verwenden werde . . War sie gut?" „Unübertrefflich war sie!" erwiderte ich begeistert. „Nun — sehen Sie," meinte er befriedigt, „so etwas muß man sich sichern!"



Herbert Wilcox und Xenia Desni (rechts).

HOLLYWOOD VON ASTRID MILLER

Man sagt zwar, daß Hollywood die Stadt — nein: die Gegend . . . noch besser: die Heimat der unermüdlichen Filmarbeit sei, aber schließlich wollen selbst die Fleißigsten einmal feiern. Nach des Tages Hast sehnt jedermann, sobald der Mond sich auf den Rücken oder auf den Bauch gelegt hat . . . Wie? Das sei unverständlich? Aber nicht doch, es ist wirklich so: in jenem kalifornischen Winkel ist alles dermaßen verdreht, daß der zu- und abnehmende Mond keine Z- oder A-Sichel mehr bildet, sondern sich schlankweg auf den Rücken oder auf die Bauchseite wirft. Das liegt so in der Gegend, und man wäre höchlichst erstaunt, wenn das einmal anders würde.

Ein Glück, daß man den kalifornischen Mond noch nicht gefilmt hat, bei uns würde man das als eine mißlungene Trickaufnahme bezeichnen. Aber — vom Feiern wollte ich reden: da gibt's alles, was der Europäer sich wünschen mag; nicht nur Eiscrême und „candy", was soviel wie Crême-Schokolade bedeutet, sondern auch Varieté, Tingeltangel, Boxerei — und was weiß ich noch. — Ein Boxabend ist immer der Sammelplatz von Film-Kalifornien; keine Frau ist eleganter als an diesem Abend, keine erregter. Nie sieht man sonst soviel Motorcars beisammen, wie vor dem Box-Theater, und himmelstürmend ist die Begeisterung selbst der zehnjährigen Mädel, wenn das erste Blut strömt. Dann sitzen sie da, die Menschen vom Film, die Regisseure, die großen und die kleinen Stars, die Techniker, Beleuchter, Dramaturgen und Garderobieren, klatschen begeistert in die Hände, lutschen zwischendurch am „candy", toben und wetten . . . Und für sie alle, die vom Film leben, ist der Film dann nichts, rein gar nichts mehr. Hollywood hat eben soviel Filmsensationen, daß es zur Erregung anderer Dinge bedarf . . . Uns würde ja vermutlich schon der quergelegte Mond genügen.



ASTRID MILLER



Tiere als Filmdarsteller

von

Regisseur Joseph Delmont

Sie heißen „Joe Martin“, „Brunsviga“, „Snooky“, „Brownie“, „Teddy“, „Johnny“, „Capitän Jack“, „Tipsy“, „Rin-tin-tin“ usw., – alles vierbeinige Filmkünstler, die sich einer weit größeren Beliebtheit erfreuen, als ihre zweibeinigen Kollegen und Kolleginnen.

Warum sind diese Tiere als Darsteller beliebter, als die Menschen? Warum erfreuen sie sich einer so allgemeinen Beliebtheit, was man von den zweibeinigen Darstellern, mit Ausnahme der Kinder, nicht sagen kann?

Das ist leicht erklärlich.

Die weiblichen Filmlieblinge finden nicht bei allen Geschlechtsgenossen Gegenliebe. Menschlich, allzu menschlich ist das gelbe Monster, genannt Eifersucht. Dasselbe, wenn auch in vermindertem Maße, trifft bei den Männern zu. Auf das Tier aber ist niemand eifersüchtig; es müßte schon ein unausstehlicher Misanthrop sein, der hier etwas auszusetzen fände . . .

Man sollte den Menschen recht häufig Tierfilme zeigen und sie, soweit sie es noch nicht sind, zu Tierfreunden zu machen suchen. Die Liebe zum Tier veredelt den Menschen, und der homo sapiens kann vom Tier vieles Schöne lernen; nämlich Liebe, Treue und unendliche Anhänglichkeit. — — —

Vor Jahren kaufte ich in Marseille von einem Bettler einen kleinen Bastard, einen Mischling zwischen Pudel und Pinscher. Von dem Tag an, wo ich das Tier in Besitz nahm, verweigerte es die Annahme jeglichen Futters. Durch volle fünf Tage hungerte das Tier, und als ich es am sechsten Tage zu seinem Herrn zurückbrachte, gebärdete es sich wie toll. Ich erfuhr, daß das Hündchen niemals gute Tage bei dem Bettler, der ein roher Trunkenbold war, gehabt hatte. War er betrunken, so mißhandelte er den Hund auf das brutalste. Ich nahm das Tier deshalb wieder mit mir, und doch dauerte es noch geraume Zeit, bis es sich endlich an mich gewöhnte. Vergessen hat es seinen früheren Herrn wohl niemals. —

Nein, es ist kein Märchen, daß die Tiere um vieles, vieles besser sind, als die Menschen. –

Und das Tier ist der natürlichste, lebenswahrste Darsteller, den es gibt. Da ihm alles Gekünstelte fremd ist, überragt es den Menschen ganz unbedingt.

Die ersten Tierfilme mit zahmen Tieren, mit Hunden, Katzen und Vögeln, wurden in Frankreich gemacht.

Pathé fabrizierte beispielsweise in den Jahren 1905 bis 1908 eine Anzahl solcher Tierfilme. Immer war es der treue Hund, der seinen Herrn nicht verließ und vielfach auf dessen Grabhügel starb. Diese stark kitschigen Ein- und Zweiakter hatten durch die Mitwirkung der Tiere trotz aller Unnatur einen gewissen ethischen Wert. In der letzten Zeit sah man auch Tierfilme französischer Provenienz, in denen Hühner, Gänse und Kaninchen gezeigt werden. Diese Fabrikate sind entschieden abzulehnen, da sie, auch für den Laien sichtbar, unglaubliche Tierquälereien enthalten. Wenn eine Schar Hühner hintereinander oder im Kreise, an den Flügeln

zusammengebunden, herumgewirbelt werden, so ist das eine verdammungswürdige Roheit. In diesen Filmen sind die Tiere, mit Ausnahme der Hunde und Affen, niemals natürlich. Charakteristisch für unsere Zensur ist immerhin, daß gerade diese Filme für Kinder freigegeben wurden.

Wie wunderbar wirken dagegen die Tiere in den amerikanischen Filmen. Mit welcher Freude arbeiten dort diese vierbeinigen Künstler! Nehmen wir z. B. den Affen Joe Martin. Mit welch stoischem Ernst führt er die ihm gestellten Aufgaben aus: die langen Arme schlenkernd, geht er durch die Dekoration, er spielt seine Rolle nahezu erstklassig und bisweilen hat man die feste Ueberzeugung, daß er hierbei nach zielbewußter Ueberlegung handelt. Als Portier reinigt er das Haus, die Zimmer, die Treppe, er scheuert, er wäscht, er plättet, und je nachdem raubt oder beschützt er Kinder, mit denen er dabei weit zarter umgeht, als eine geschultePflegerin Joe Martin hat bei Aufnahmen gar häufig ihm unsympathische Darsteller gebissen, jedoch niemals ein Kind.

Weit sympathischer noch wirkt der Bulldoggbastard Brownie, der in Hollywood eine Berühmtheit ist. Brownie ist ein ebenso fabelhafter Einzeldarsteller, als er auch in den Tierensemblen seine Rollen vorzüglich herunterspielt. Er hat eine Unzahl Filme mit Baby Peggy gemacht, und es ist rührend anzusehen, wie dieser Hund in jeder Beziehung auf das Kind acht gibt, es kaum aus den Augen läßt!

Brownies Gesichtsausdruck, wenn er um eine Ecke schielen soll, ist geradezu überwältigend. Das ist nicht nur Dressur, das ist schon — wenn man so sagen darf — persönliches Können. Die Verschmitztheit ist an den Augen abzulesen. Dieser Hund hat es in der Filmdarstellung zu einer großen Virtuosität gebracht. Baby Peggy hat ihren Ruhm überhaupt zum größten Teil der Mitarbeit Brownies zu verdanken. —

Dann ist in diesem Zusammenhang an Snooky zu denken. Snooky ist ein unglaublich gewandter und hübscher Affe, er ist vielleicht der lustigste Bursche, der in Hollywood herumläuft: nämlich Anführer einer Truppe gleichgesinnter Affen, die an Ausgelassenheit ihresgleichen zu suchen haben.

Snooky erhält nur Aufgaben, die Zerstörung und Schabernack enthalten. Es hat sich — als sein Verdienst! — dort bereits eine Gilde von Kinobesuchern gebildet, die nur noch Tierfilme besucht und — selbstverständlich! — insbesondere Snookyfilme.

Ich sah vor Monaten in London einen Snookyfilm, in dem Snooky und Konsorten einem unliebsamen Freier im Hause ihrer geliebten Herrin übel mitspielen. Keine Roheiten, sondern richtige Lausbubentricks, wie sie kein Wilhelm Busch und kein Mark Twain hätte besser ersinnen können. Da ist eine echt amerikanische Küche mit allen Koch- und Backvorräten, mit Mehl, Obst, Fett, Hülsenfrüchten, dann mit viel, viel Jam und Marmelade. Auch das kochende Wasser, der heiße Ofen und die Wasserleitung spielen eine große Rolle.

Ein Pandämonium. Sechs Affen, ein Hund und ein Kater, der letzte wie der böse Freier in Gestalt des Sheriffs, wirbeln im tollen Durcheinander im und am Hause umher. Daß das Publikum lacht, brüllt, strampelt und schreit ist infolge der unglaublichen Situation nicht verwunderlich. Unmöglich ist es, derartige Hetzjagden zwischen Mensch und Tier zu beschreiben. Selbstverständlich ist der Mensch derjenige, der die Tiere leitet, doch bringen diese vierhändigen und vierbeinigen Komiker vieles aus Eigenem, und so manche starkbelachte Situation ist nur den Einfällen der Tiere zu danken.

Wer kennt nicht den kleinen Teddy, den Kapuzineraffen aus dem Film „My Boy“ mit Jackie Coogan. Dieses Aeffchen hat in unzähligen Filmen die Zuschauer durch sein drolliges Wesen belustigt. Ich erinnere nur an seine Rollen im „Taifun“, in der „Insel der verlorenen Schiffe“ und jetzt in „Die große Lüge“.

Wie Teddy im „Taifun“ dem Säugling die Milchflasche stibitzt und sie selbst leert, — wie er die Flasche dann wieder in den Kinderwagen zurücklegt . . ., gibt es etwas Komischeres? Wohl ist Dressur dabei, doch gibt Teddy trotzdem bei jeder Szene noch aus dem Eigenen dazu. Wenn Teddy die Ziege melkt, darf man nicht nur seine Hände, die an Geschicklichkeit denen eines jeden Stallschweizers gleichkommen, beobachten, sondern man muß auch das spitzbübische Gesicht, dessen Ausdruck die freudige Genugtuung über den gelungenen Streich deutlich zeigt, im Auge behalten.



Carl de Vogt mit seinen jungen Löwen.

Nehmen wir zum Beispiel die Pferderennen aus den amerikanischen Cowboyfilmen, so muß man immer wieder über die große, natürliche Begabung dieser Vierfüßler staunen. Tom Mix, der Teufelskerl, hat eine Anzahl ausgesucht kluger Pferde. Dabei ist er nicht Schauspieler von Beruf, sondern ein wirklicher — oder wie der Berliner sagt: ein „richtiggehender" Cowboy. —

Erwähnenswert zwischendurch ist noch, daß berufsmäßige Schauspieler in den seltensten Fällen mit Tieren umzugehen verstehen. Immer sind es Artisten, Dompteure oder, wie bei Tom Mix, Cowboys, die es am besten verstehen, mit Tieren zu arbeiten.

Nur ein Cowboy, der mit seinen Pferden zusammen lebt, kennt die Psyche dieser klugen und edlen Tiere und versteht es, sie voll auszunutzen. Tom Mix hat seine Pferde eben auf das „Nonplusultra" der Pferdedressur gebracht.

Zweier Wundertiere im Film sei hier noch besonders Erwähnung getan: nämlich des Schimpansen „Capitän Jack" und des weit berühmteren deutschen Schäferhundes „Rin-tin-tin". —

Capitän Jack war — er ist leider im Dezember 1921 im Hansa-Theater in Hamburg einer Lungenentzündung erlegen — ein fünfjähriger Schimpansenjüngling. Der gelehrigste und intelligenteste Affe, der unter so vielen Tieren je in meinen Händen war.

Ich erhielt Jack im filmrohen Zustande: er hatte bereits drei Varietéengagements absolviert. Auf der Bühne arbeitete er stets mit denselben allgemeinen Varietétricks, die man ja wieder und immer wieder vorgeführt erhält; die Geistesarmut dieser Schimpansendresseure ist wirklich ein bedauerliches Zeichen für das Niveau, auf dem diese Tierhalter stehen. Immer wieder zeigen sie, wie der Affe am Tische sitzt, wie er ißt, trinkt, raucht und eine Tischglocke schüttelt, und dann folgt als Clou des Ganzen, wie das Tier sich aus einem Miniaturnachtkästchen ein gewisses Geschirr holt und es als Sitzmöbel benutzt.

Wie lächerlich sich diese „Dresseure" machen, ahnen sie in ihrem Ideenmangel nicht.

Die hohe Intelligenz des Schimpansen — und bei diesen Menschenaffen darf man nicht mehr von Instinkt sprechen — denn Intelligenz ist es im wahren Sinne des Wortes, was diese Tiere auszeichnet — ermöglicht es, daß man auch auf der Varietébühne den Schimpansen in spannenden wie komischen Bühnenstücken und Sketchen



Rin-tin-tin bei der Arbeit.

verwenden kann. Jack war sogar unter seinesgleichen eine rühmliche Ausnahme. Ihm war keine Aufgabe zu schwer. Er wußte stets genau, was man von ihm wollte. Kam eine neue Person mit ihm in Berührung, mit andern Worten: mußte er wieder mit anderen Partnern filmen, so sah er sich den „Neuling“ genau an, beroch ihn und entschied sich erst dann über Sympathie und Antipathie. (Frauen schenkte er ohne Ausnahme seine Zuneigung.) War ihm der Partner sympathisch, so begann er sofort zu spielen. Darunter verstand er vielerlei Dinge. Zum Beispiel zog er gerne seinen „Freunden“ die Stiefel aus, öffnete ihnen Rock und Weste — und wenn man ihm nicht Einhalt gebot, zog er sie auch ganz aus. Frauen öffnete er stets als erstes — die Bluse. Insbesondere liebte er die korpulenten Damen. Seine Manieren ähnelten in vielem den ungezogener Männerallüren. Bückte sich zufällig eine nicht magere Frau vor Jackie, so konnte man sicher sein, daß er die Kehrseite der Unglücklichen mit einem Trommelfeuer von klatschenden Schlägen bearbeitete.

War Jackie eine Person unsympathisch, so nützten die delikatesten Leckerbissen nichts. Seine Antipathie war unbestechlich.

Ein Beispiel: Ein bekannter Berliner Schauspieler, der sogar sehr tierlieb ist, konnte Jackies Sympathie nicht erringen. Unglücklicherweise hatte dieser Darsteller eine Rolle, in der er Jackies, resp. dessen Herrn Widerpart spielen mußte. Nun kamen Szenen vor, in denen der Schimpanse in einen Kampf eingreifen sollte. Dies geschah mit Feuereifer und nicht zum Wohle des ihm unsympathischen Schauspielers. Jackie biß niemals, doch waren die Schläge von seiner Hand, wenn er es wollte, äußerst schmerzhaft. Dann kamen aber auch Szenen vor, in denen sich Jack passiv verhalten sollte, doch war dies äußerst schwer zu erzielen. Nur langes, gütiges Zureden und Küsse von mir — wirkliche Küsse auf den Mund! — konnten ihn von Gewalttaten abbringen.

Eine große Freude hatte Jackie, wenn er die Menschen erschrecken konnte. Er tat dies mit besonderem Raffinement. Ganz harmlos ging er an der Hand seines Wärters an einer Reihe von Menschen vorbei, um plötzlich jemanden am Kniegelenk zu erwischen und den Erschrockenen einknicken zu machen.



Harry Piel mit seinem deutschen Schäferhund.

Dabei war Jack äußerst feinfühlig und konnte „maulen“ wie ein trotziges Kind.

Ein charakteristisches Zeichen von Jacks Intelligenz war sein Benehmen vor einem Spiegel. Viele Affen greifen hinter den Spiegel, wenn sie sich darin besehen, stets in der Meinung, daß das Spiegelbild ein zweiter Affe sei. Jackie tat dies nie. Er probierte gerne Hüte auf seinem Kopf. Kam irgendein Gast, so nahm Jackie dessen Hut, setzte sich vor den Spiegel und probierte den Hut wie eine kokette Frau. Auch sein Gebiß examinierte Jack häufig im Spiegel, und als sich ihm einst ein Holzsplitter beim Spiel zwischen die Vorderzähne des Unterkiefers einklemmte und er sich lange vergebens plagte, den Fremdkörper aus dem Munde zu entfernen, sprang er plötzlich vor den Spiegel, und nachdem er sich genau überzeugt hatte, wo der Splitter saß, kam er zu seinem Wärter und zeigte ihm die Zähne, worauf dieser ihn mit einer Pinzette von dem Holzteilchen befreite. Er nahm das Partikelchen in die Hand, besah es, schimpfte weidlich drauf los, ging zum Fenster, öffnete es und warf den Splitter hinaus. Jeden Morgen, wenn er sein Bett verlassen hatte, sprang er ans Fenster und schimpfte in der Richtung der Stelle, wo er einst den Splitter hingeworfen.

Schade, daß dieses Wundertier, durch die Habgier seines Eigentümers, so früh sterben mußte.

Und nun Rin-tin-tin.

Viele Millionen Menschen haben den Schäferhund Rin-tin-tin in dem Film „Der Hund von Karibu“ gesehen. Und jedem, der Rin-tin-tin gesehen hat, wird das Tier unvergeßlich bleiben. Man beachte die Bewegungen dieses Tieres! Jeder Muskel in seinem Körper arbeitet. Er folgt auf den geringsten Anruf, geht langsam oder schnell, dreht sich um, bleibt stehen und legt oder setzt sich.

Hier ist alles Dressur. Trotz aller Intelligenz dieses Hundes gibt er nichts aus Eigenem. Doch wie wunderbar natürlich ist sein „Spiel“, wie herrlich sein Bild, wenn er als Halbsilhouette, auf Anhöhen, gegen den Himmel sich abzeichnet.

Rin-tin-tin ist ein Erlebnis. Er erweckt im Tierfeind das gegenteilige Gefühl von Feindschaft. Er macht aus dem Tier f e i n d einen Tier f r e u n d.

Rin-tin-tin ist bei der Dressur milde behandelt worden, das zeigt sich in der freudigen Lust, mit der er arbeitet. Tiere, die mißhandelt und viel geschlagen werden, insbesondere Hunde, arbeiten ganz anders als Rin-tin-tin. Sie kriechen, sind immer geduckt und scheu.

Wunderbar, geradezu herzzerbrechend ist der melancholische Augenaufschlag Rin-tin-tins. Er ergibt sich aus der Feinfühligkeit vieler Hunde — und hier wieder insbesondere der deutschen Schäferhunde, die, wenn sie gescholten werden, diesen Erbarmen heischenden, ängstlichen Blick besitzen.

Das Tier im Film hat eine große Zukunft: es wird viel zur Veredlung des Menschen beitragen. Den Rohlingen aber wird es die Ueberzeugung beibringen, daß das Tier vielfach weit besser ist, als viele, viele Menschen . . .



Joe Martin.

Das endlose Celluloidband.

Ein Film-Kalendarium

von Cinemax.

14. September.

Deutsche Uraufführung des Pathéfilms „Die drei Musketiere“ in der „Schauburg“, Berlin; der Film findet eine vorwiegend freundliche Aufnahme in der Presse; sogar die Intellektuellen zeigen freundliche Mienen, weil sie sich von einem Jugendbekannten begrüßt fühlen. Es ist, als hätten die Repräsentanten deutscher Geisteskultur endlich ihren geliebten Karl May wiedergefunden.

Man bekommt Einzelheiten über die neuen Produktionspläne Harry Piels zu hören: Es ist nicht uninteressant, daß Piel bei seiner Anwesenheit in Paris eine gewisse Animosität gegen den „film germanique“ vorfand. Diese Animosität rührt her von den unbekleideten Damen im Parke von Versailles, und die Gegnerschaft der Franzosen gegen diese deutschen Filmauswüchse auf dem heiligen, historischen Boden Frankreichs ist durchaus verständlich. Denn erstens ist diese unbekleidete Aufmachung ein Vorrecht französischen Scharmes und gallischer Lebensbejahung, was die Deutschen oder die Oesterreicher nie und nimmer nachzuahmen haben, — zweitens aber ist der Boden von Versailles durch die echte Historie derart an noch schönere Feste gewöhnt, daß die ungeschickte Nachahmung der Grazie vergangener Zeiten durch einen ungehobelten Filmregisseur ganz unbedingt nach Ahndung schreit. Es ist nur bedauerlich, daß gerade Harry Piel Opfer dieser feindseligen (oder auch nur unfreundlichen) Stimmung wurde, da ja gerade er mit Filmen der gerügten Art nie etwas zu tun hatte. Darum kam es auch zwischen ihm und den Parisern zu einer Einigung, daß heißt zu einem Abkommen über eine gemeinsame Produktion, durch die, wie wir hoffen wollen, die Spannung zwischen Versailles und der Friedrichstraße endgültig behoben ist.



Gen.-Dir. Davidson nimmt in Los Angeles Abschied von Ernst Lubitsch und Gemahlin

Die „Internationale Arbeiterhilfe“ führt in Berlin den Sowjetfilm „Lenins Tod und Leichenfeier“ vor. Wir erfahren, daß derartige Filme in Rußland monatelang gezeigt werden, weil ihnen ein gewisser Propagandawert innewohnt. Eine Ursache mehr für uns, damit zufrieden zu sein, daß wir unsere Kinos noch nicht verstaatlichten.

15. September.

In der „Urania“ in Berlin läuft zum erstenmal ein Reisefilm, der begeisterte Aufnahme findet: der Film „Südamerika“, hergestellt von den Döring-Werken in Hannover. An dem Film fällt auf, daß die Ueberfahrt von Deutschland nach Brasilien in einer Kajüte zweiter Güte oder im Zwischendeck gezeigt wird, und nicht, wie sonst üblich, in einer Luxuskabine mit Warmwasseranlage und Radioempfänger neben dem Bett. Diese Tatsache verdient unbedingt besondere Würdigung, da aus ihr hervorgeht, daß der Operateur wenigstens für die Zeit der Arbeit seine erstklassige Kabine verlassen hat.

Im „Sportpalast“ sollte im Oktober dieses Jahres eine Film-, Theater- und Kino-Messe veranstaltet werden, die bereits die Abkürzung „Fitheki“ erhalten hatte. Dieser Plan ist fallengelassen worden. Zu klagen werden hierüber nur die wenigen Personen haben, die durch die „Fitheki“ zu gewinnen gehabt hätten. Der Weg für die große Filmausstellung im kommenden Frühjahr ist damit frei; die Tage vom 21. Februar bis zum 1. März werden die Schau „Der Film und seine Technik“ im Register der Veranstaltungen haben.

Der im „Großen Schauspielhaus“ zu Berlin laufende amerikanische Großfilm „Die zehn Gebote“ wird in besonderen Veranstaltungen den Kindern zugänglich gemacht; es wird allgemein die Befürchtung ausgesprochen, daß die Schulkinder fortan die zehn Gebote überhaupt als eine amerikanische Angelegenheit betrachten werden.

16. September.

Heute zeigt die Ufa in den hübschen „Kammerlichtspielen“ am Potsdamer Platz einen Kulturfilm, „Wein, Weib, Gesang“. Es ist der neue deutsche Wein-Film, von Willy Achsel inszeniert; ein Dokument der deutschen Heimat und der deutschen Art in Leben und Lied. Solche Filme müssen, wennn sie gut ge-

macht sind, immer unsern Beifall haben: wir müssen für jeden deutschen Gedanken dankbar sein, den wir im Film finden, denn alles auf dieser Erde atmet notgedrungenermaßen, wenn es ehrlich ist, den Boden, aus dem es seine Kraft zog. Wie wären die amerikanischen Filme sonst das, was sie sind: . . . amerikanisch?

17. September.

Curt Wesse, seines Zeichens Propagandist der Deulig, erörtert auf einem Vortragsabend des „Deutschen Filmbundes" das Problem des religiösen Films, wobei er statuiert, daß ein biblischer Film nicht notwendigerweise auch ein religiöser Film zu sein braucht Er denkt hierbei an „Inri" und „Der Galiläer". Die Schlußfolgerung Wesses ist zu unterschreiben, sie ist sogar dahin auszudehnen, daß im allgemeinen ein Film durchaus kein Film zu sein braucht . . . Wenn du denkst, der Mond geht unter, — der geht nicht unter, das scheint nur so . . .

Aus London trifft die Nachricht ein, daß der neue Lubitsch-Film „Drei Frauen" wieder einmal ein ungeheurer künstlerischer Erfolg sei; auch die „Times" bringen eine begeisterte Zustimmung. Schon verdächtig. Aber abgesehen davon, daß das Vaterland jeden einzelnen seiner Söhne in liebevollem Andenken behält und die Kunst sowieso international ist, wollen wir abwarten, bis wir uns selbst überzeugen können. Uns stimmt miß, daß man uns sagt: bisher ging Lubitsch, auch in Amerika, in deutschen Spuren einher, — in den „Drei Frauen" aber hat Kräly für Lubitsch eine Amalgamierung von deutscher Auffassung und amerikanischem Sujet vorgenommen . . . Also —: wir amalgamieren . . .

Als neue Filmgründung offenbart sich heute die Davidson-Film A.-G. Stammkapital . . . selbstverständlich nicht unter 100 000 Goldmark, und im Aufsichtsrat Namen wie Davidson, Sigmund Jacob, Emil Jannings, Erich Pommer und Eugen Stauß. Das ist — ein Programm . . . und eine Enthüllung: sie besagt, daß diese Firma für den Verleih der „Ufa" produzieren wird und die Filme nur bei der Ufa „premiert" werden. Ein schöner Gewinn!

18. September.

Drei Uraufführungen an einem Tag: im Tauentzienpalast „Bella Donna", ein Negri-Film; — im Mozartsaal „Der Goldfisch", Constance Talmadge in der führenden Rolle; — und in den kleinen Richard-Oswald-Lichtspielen „Du sollst nicht begehren deines Nächsten Weib!" Der letzte Film ist genau wie sein Titel; versöhnend ist natürlich daneben die Tatsache, daß Gloria Swanson die Hauptrolle spielt. Daß Rudolph Valentino ihr Partner ist, sei statuiert . . . Wir glauben nicht, daß er auch in Deutschland der „verehrte Liebling der Frauenwelt" werden wird oder gar schon ist. Die beiden andern Filme, aus demselben Land kommend, sind durchaus interessant, erstens: weil Pola Negri noch immer zu den begabtesten Frauen der Flimmerwand gehört (es ist schon so, trotz alledem!), und zweitens: weil auch Constance Talmadge eine recht prickelnde Erscheinung ist, eine Person, die schlagend beweist, daß auf der Leinwand Talent oft erst an zweiter Stelle zu stehen braucht . . .

Erhebend ist die Meldung, daß die Filmoberprüfstelle auf Antrag der preußischen Regierung die Zulassung des hannoverschen Mordfilmes „Der Kriminalfall in Hannover" widerrufen hat. Weniger erhebend ist der Umstand, daß es erst eines Antrages der Regierung bedurfte, diesen „Haarmann"-Film zu verbieten. Niederschmetternd aber bleibt die Tatsache, daß die Prüfstelle an einem solchen Film weniger Anstoßendes findet, als an mancher viel harmloseren Stelle in unseren Spielfilmen.

Zu den amerikanischen Gästen in Berlin gehören jetzt auch diverse Direktoren der Famous Players aus Neuyork. Die Herren sind in Berlin eingetroffen, um die hiesige Uraufführung des „Zehn Gebote"-Films in Augenschein zu nehmen, weil — man bedenke! — die andern europäischen Uraufführungen nach dem Berliner Muster eingefädelt werden sollen, also mit Kirchenchor und Theatermaschinen im Hintergrund. Das war doch eigentlich gerade das, was am ganzen Film am schlechtesten war . . .

19. September.

Im „Marmorhaus" Erstaufführung von „Männer im gefährlichen Alter" — eine Entdeckung, die aus Dollarika kommt und auch wohl Dollars eingebracht hat. Gott sei Dank wurde nachträglich festgestellt, daß der Mann von Fünfzig ein ewiger Bestandteil der Weltliteratur sei. Der Film gefiel — wie alle Filme dieser Art, er löste aber nicht jenes unheilvolle Problem, was nun unter der Sonne geschieht, wenn eine Frau im gefährlichen Alter einen Mann im gefährlichen Alter zum Gatten hat. Er . . . fünfzig, sie . . . vierzig, — der Fall ist nicht auszudenken (oder es wird ein neuer Film draus).

Dann in der „Schauburg" der dritte Teil von den „Drei Musketieren", wozu ein Kritiker bemerkte: er möchte, daß dieser Film den sechzehn- und achtzehnjährigen Pennälern klassenweise gezeigt würde. Es gäbe keine bessere Unterhaltung für sie. Diese Erkenntnis ist ungemein wohltuend. Wir kommen allgemach doch noch dahin, daß es unsinnig ist, der Jugend das vorzuenthalten, was Klassenlektüre darstellt. Aber — bitte: keine Maxime hieraus machen, denn es gibt Klassen von der Obersekunda abwärts, in denen man sogar schon Crébillon gefunden haben soll!

Eine sehr beunruhigende Meldung trifft aus New York oder Vilsbiburg (Massachusetts) ein: die Fox-Film-Gesellschaft will die amerikanischen „Art Mix Produktions" auf Schadenersatz verklagen, weil diese letzte Firma mit dem Namen „Mix" eine unlautere Konkurrenz darstellt. Fox hat seit 1917 sage und schreibe 330 000 Dollars für Mix-Reklame ausgegeben (daher sind auch wir von Mixens Ruhm und Qualität überzeugt!), — und nun erdreistet sich eine neue Firma, einen Doppelgänger vom Tom Mix zusammenzumixen! Das ist eine Gemeinheit! Kein Deutscher wird mehr ruhig schlafen können, sobald er das erfährt . . . Und kein Deutscher wird an den neuen Mix glauben, sobald er weiß, daß für den noch nicht 330 000 Dollar als Reklame ausgegeben wurden.

(Fortsetzung auf Seite 89.)

Aus der Musik zu dem Film „Die Nibelungen."

von Gottfried Huppertz.

Szenen aus dem I. Teil

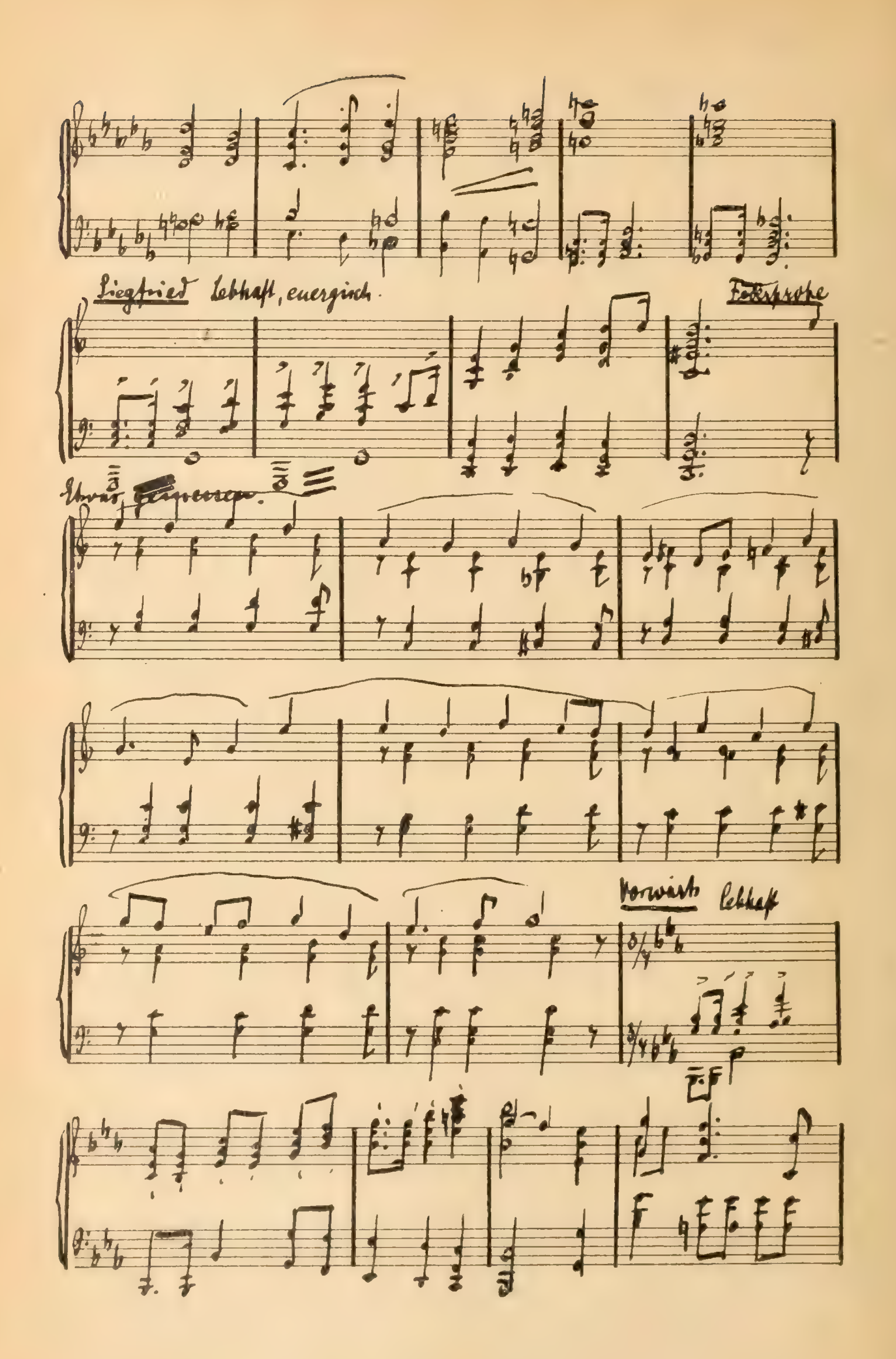
Vorspiel. Langsam und feierlich. bearbeitet von K. Dingeldey.
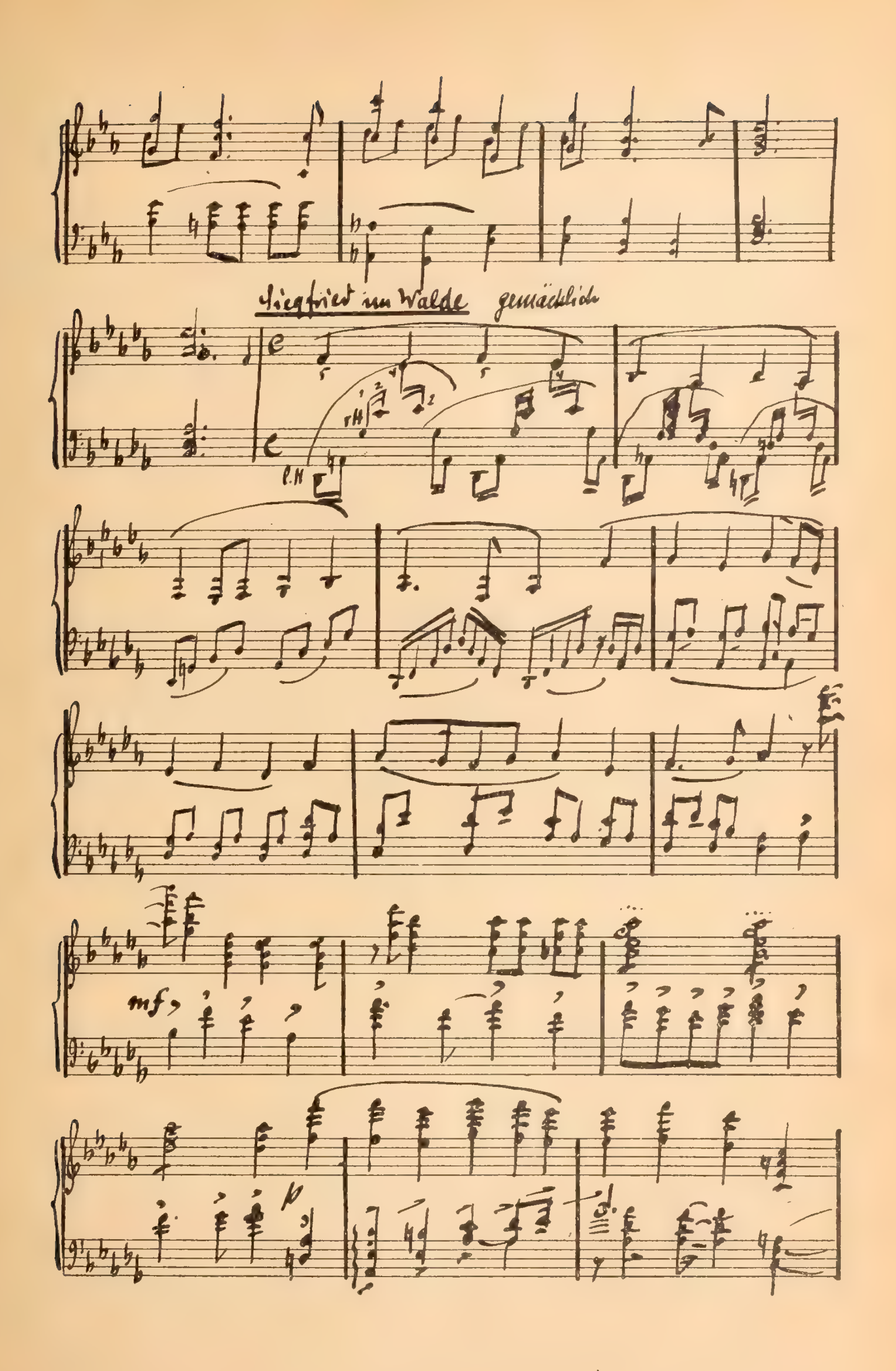
pp
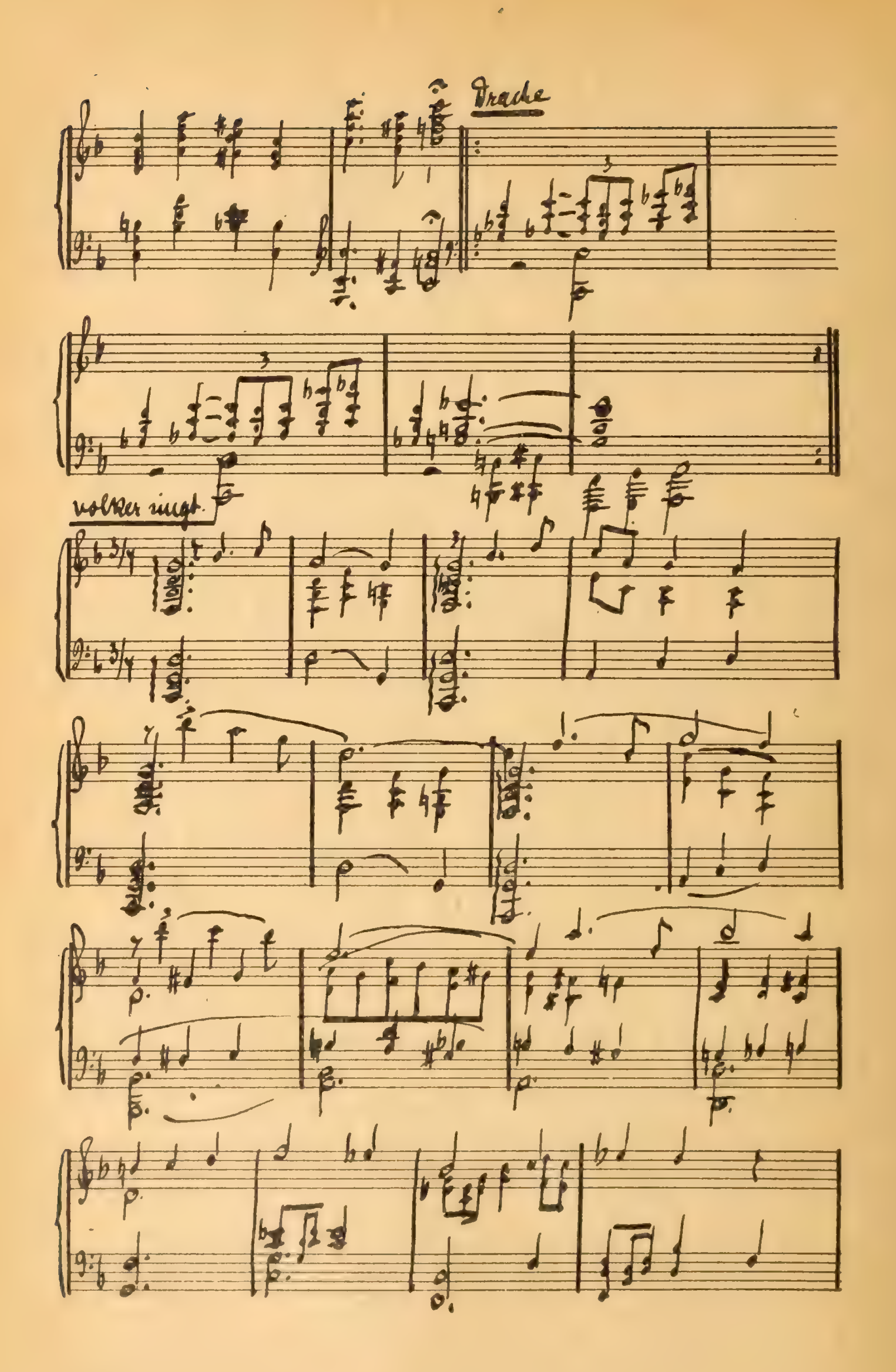
8va
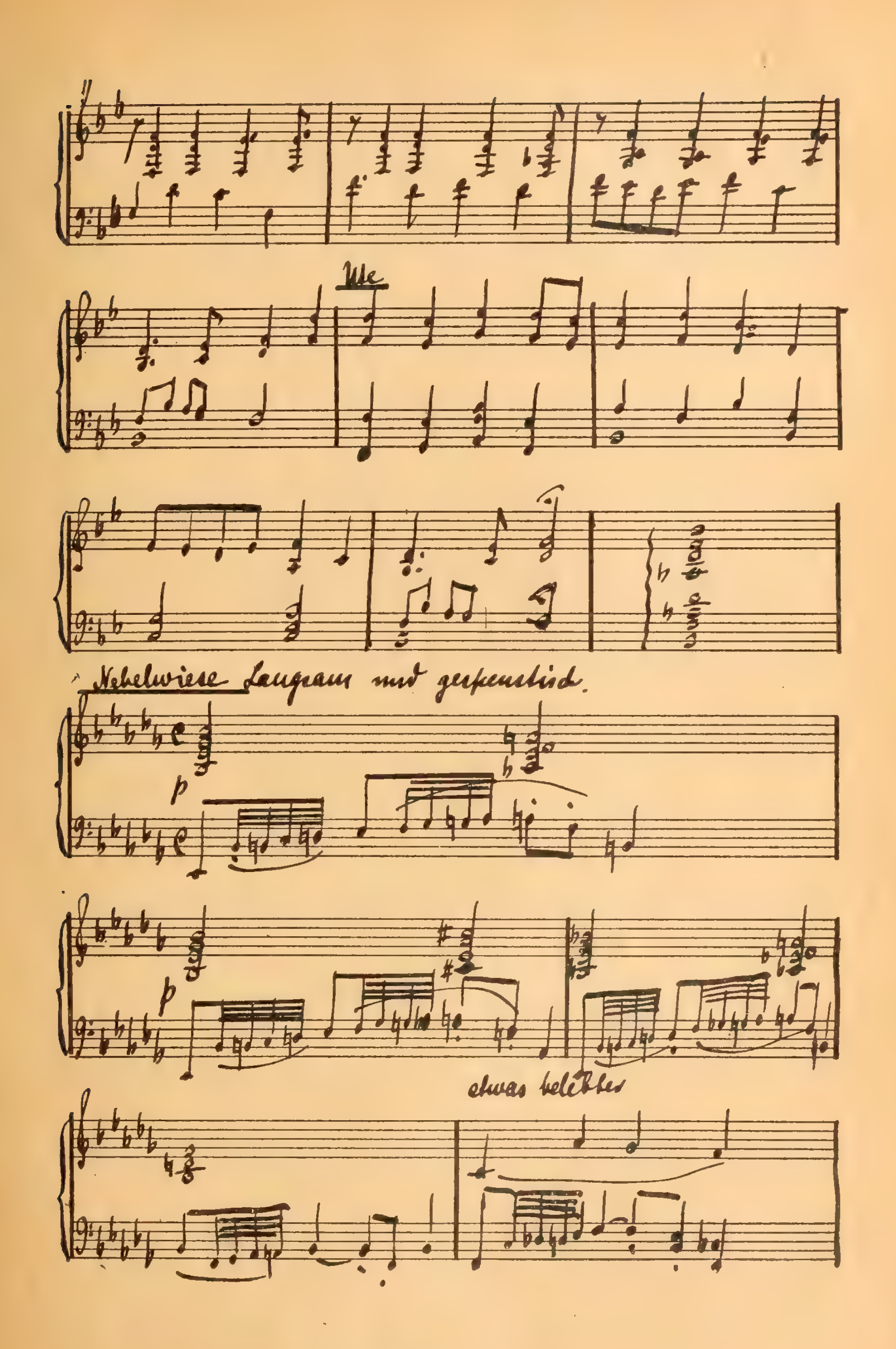
p

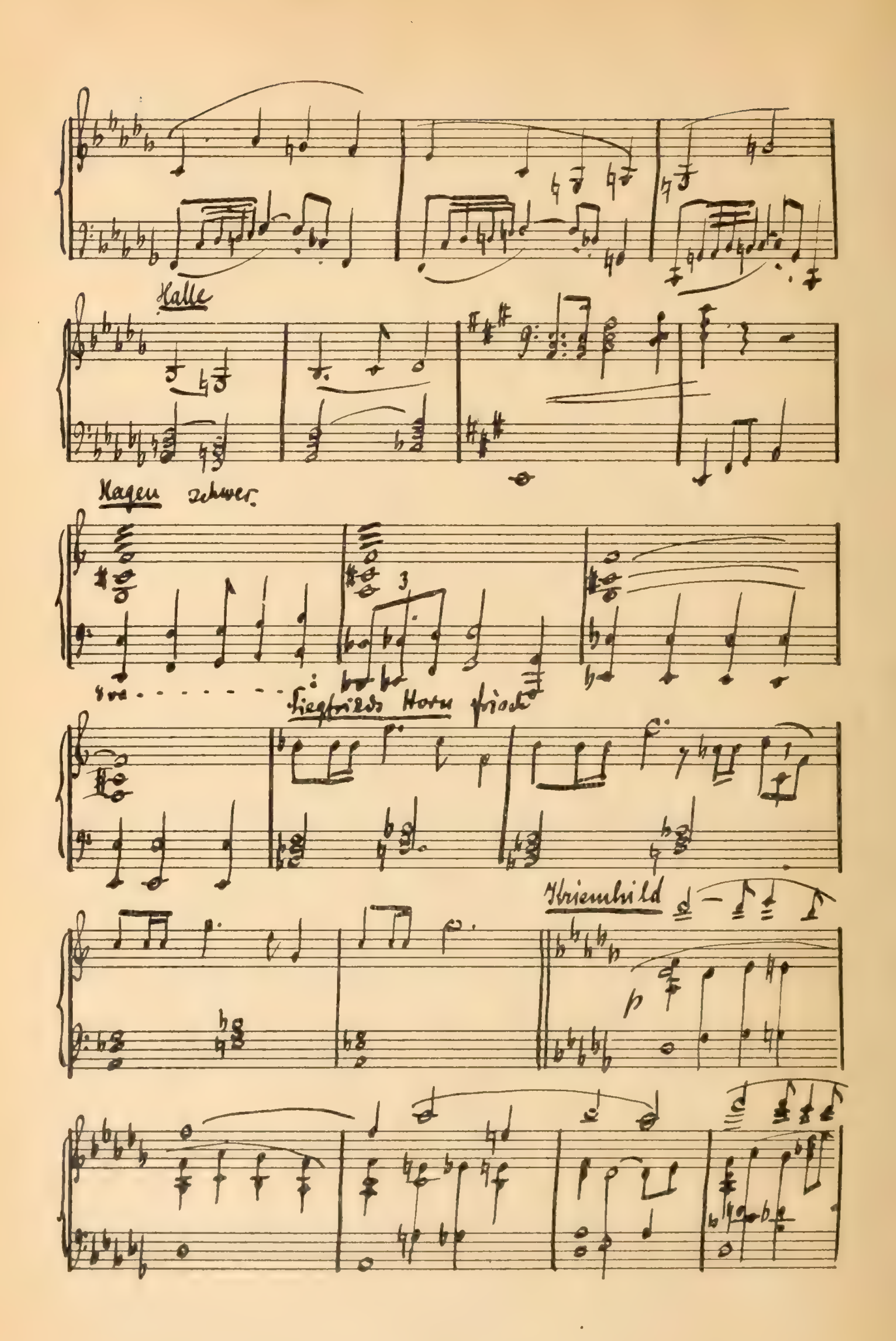
mf
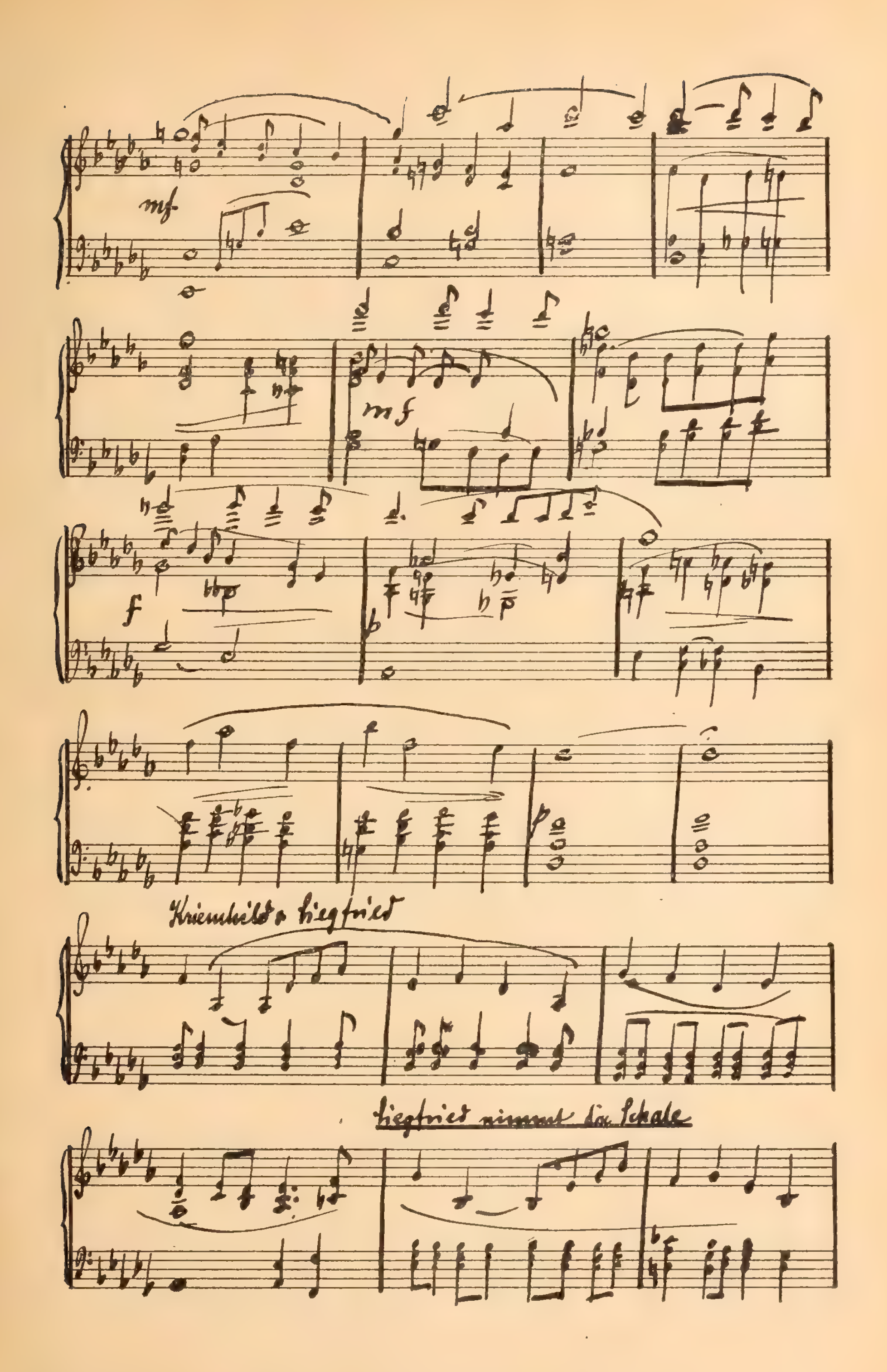

Siegfried lebhaft, energisch.
Vorwärts lebhaft


Siegfried im Walde
gemächlich
r.H
l.H
mf
p

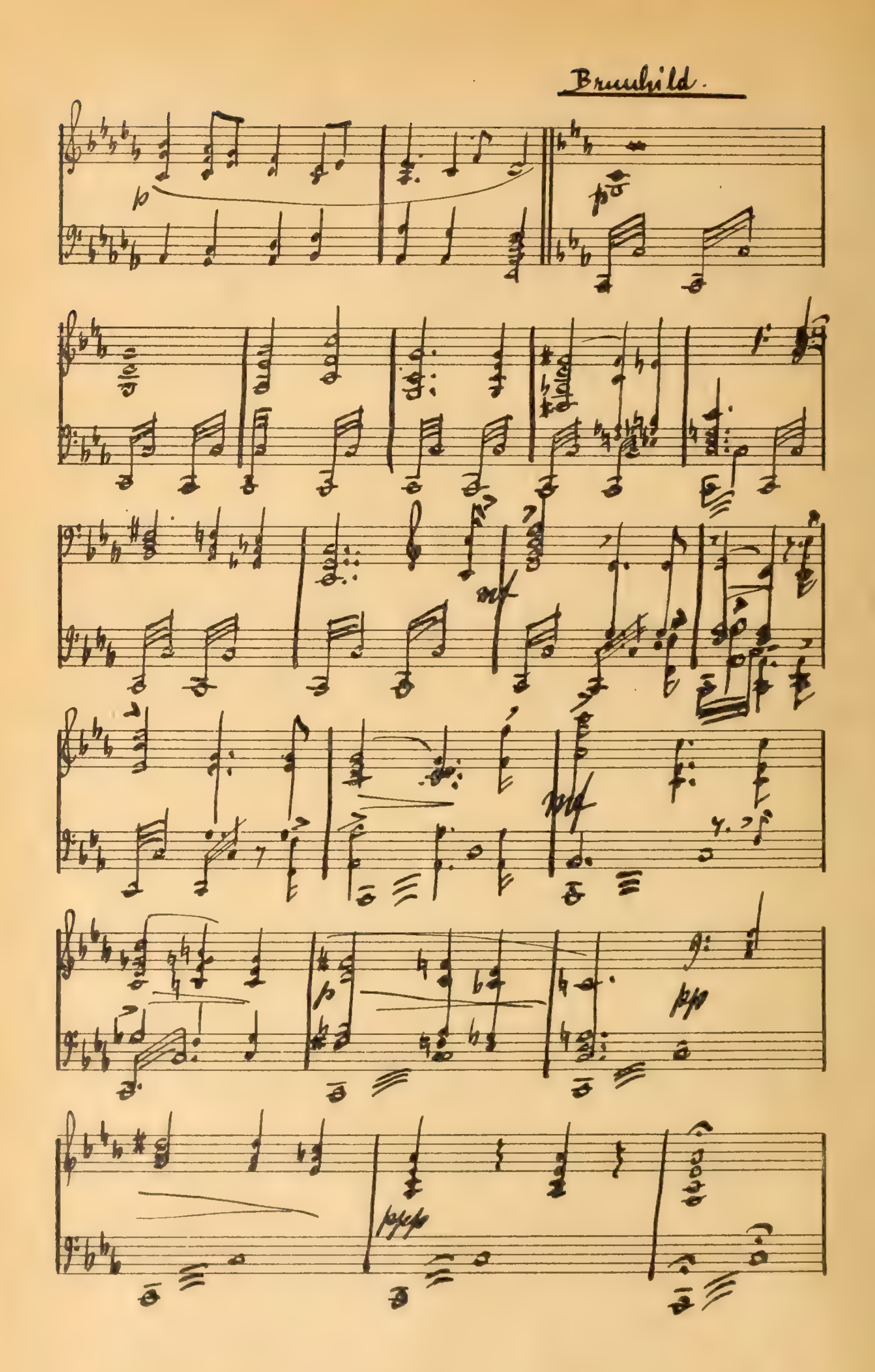

Drache
volker singt.


Nebelwiese Langsam und gespenstisch.
p
p
etwas belebter


Halle
Hagen schwer.
8va
Siegfrieds Horn frisch
Kriemhild
p



mf
mf
f
Kriemhild u. Siegfried
Siegfried nimmt die Schale


Brunhild.



Maria, des sonderbaren Königs Robert I. von Neapel natürliche Tochter, drohte hinüber zu Giovanni Boccaccio da Certaldo, ohne das Gesicht indessen zu ernsthaftem Grollen verziehen zu können. „Ihr seid unverbesserlich, Giovanni!“ lächelte sie. „— wenn Euch nun Johanna gehört hätte, — was dann?“

Boccaccio machte eine demutvolle Verbeugung: „Ich wage kaum auszudenken, was dann geschehen wäre, Fiametta“, sprach er. „Eure Frau Mutter . . .“

Maria bewegte ungeduldig den Kopf: „Nennt die Königin nicht meine Mutter, Giovanni . . . . Johanna ist nichts weiter, als eine Königin . . über meine Mutter müßt Ihr Euch ein andermal belehren lassen!“

„Durch König Robert?“

„Den Ihr getrost meinen Vater nennen könntet . . . Er hat's selber zugestanden, Giovanni!“ Maria lächelte, und ermutigt durch dieses wiedergekehrte Lächeln zog Boccaccio ein dünnes Heftlein aus der Tasche, das er aufschlug und Maria unter die Augen hielt.

„Was ist's damit, Giovanni?“

„Lest nur, Fiametta“, forderte er das Mädchen auf. „Lest nur, wie Petrarca seine Laura anhimmelt . . Wie er sie anschmachtet . . Wie er sie anbetet . . .“

Maria, des sonderbaren Königs natürliche und liebreizende Tochter, griff nachlässig nach dem Bändchen Gedichte, blätterte in der Handschrift und gab sie dann Boccaccio zurück: „Lest mir etwas daraus vor, ja? Es ist so schwer, diesen Mann zu ertragen . . ich liebe Euch, Giovanni, nur Eurer Art wegen . . . Und ich hasse diesen langweiligen Laura-Priester, eben weil er Lauras Priester ist . . . Was schreibt er denn da?“

Boccaccio verzog das Gesicht: „Es ist so übel nicht, Fiametta . . . Er ist ein anderer, dieser Petrarca, als wir alle . . .“

Maria wurde ungeduldig; sie stampfte mit dem Fuß auf: „Lest also oder lest nicht . . .“

Boccaccio neigte das Gesicht und sprach mit unsicherer Stimme: „Das Heftchen enthält ein schönstes Gedicht, Fiametta . . ., eins, wie ich es nie zustandebrächte . . .“

„Welches ist das?“

„Es ist die erste Begegnung Petrarcas mit Laura . . . Hört an . . .

Es war der Tag, da um des Heilands Wunden
Die Sonne einen Trauerflor getragen,
Als ich in Amors Fesseln ward geschlagen,
Von deinen schönen Augen überwunden . . .
Erbaut in jenen andachtsvollen Stunden,
Ahnt ich nichts wen'ger, als der Liebe Plagen;
Drum hatten arglos meine Trauerklagen
Sich mit dem allgemeinen Schmerz verbunden.

Doch fand mich Amor umsomehr empfänglich,
Der durch die Augen drang zum Herzen willig.
Wohin den Pfad ihm bahnten Tränenwogen . . .

„Hört auf, Giovanni," unterbrach Maria den Dichter, — „hört auf . . . sie ist ja grausam . . . diese Geschichte mit den Tränenwogen . . ."

Aber Boccaccio beendete das Sonett:

Nur hielt ich es von ihm doch nicht für billig,
Daß er auf mich nur zielte so verfänglich
Und dir nicht einmal zeigte seinen Bogen!

„Gott sei Dank!" stöhnte Maria auf. „Aber nachher hat er's dann nachgeholt, dieser Gott Amor, wie?"

Boccaccio nickte ernsthaft: „Ich glaube schon, Fiametta!"

Maria erhob sich. Die Würde, die Giovanni plötzlich zur Schau trug, behagte ihr nicht. Giovanni, der junge Florentiner, hatte seine Mucken, — er war unerträglich ernst, wenn ihm Grillen ins Gehirn stiegen. Er war dann so gar nicht das, worauf es Maria ankam. So wendete sie sich unvermittelt um: „Sagt, Giovanni . . . passen wir beide nicht herrlich zusammen?"

Boccaccio betrachtete sie verträumt. „Wieso . . . passen, Fiametta? Die Tochter eines Königs . . ."

Maria sprang auf Giovanni zu und bedeckte seinen Mund mit brennenden Küssen: „Du willst wieder nicht verstehen, du willst nicht! Weißt du, Giovanni, weißt du . . . ich als Tochter eines Königs, die der König, der gute Vater, an seinen Hof gezogen hat . . . Du als der natürliche Sohn eines Kaufmanns und —"

Boccaccio winkte müde ab: „Laß das doch, Fiametta . . ."

„Eine Fränkin war sie, ich weiß", plapperte Maria weiter. „Eine helle Fränkin . . ."

„Das war sie", nickte Boccaccio versonnen.

Maria fing seinen Blick auf, — langsam lösten sich ihre schlanken, weißen Arme von seinem Halse, und, als erwachte sie aus einem Rausch, der steigen und immer weiter steigen wollte, dem aber nun plötzlich ein Wehr des Abflusses geöffnet worden war, sank sie auf den weichen Hocker nieder und begann zu klagen.

Boccaccio hörte den Ausbruch ihrer Verzweiflung eine Zeitlang an. Dann beugte er sich herab: „Fiametta, was redet Ihr da?"

„Seht, Giovanni . . . Ihr dankt mir meine Liebe mit der beherrschten Kühle, die Ihr von der Fränkin geerbt habt . . ."

„Ich bin Toscane, Fiametta . . ."

Maria zog Boccaccio zu sich herab: „Umarmt mich doch, wenn Ihr Toscane seid! Wir sind doch nicht in Frankreich, Giovanni! — Seht hinüber zum Vesuv, wie er brodelt, wie er raucht . . . Das ist unser Blut, Giovanni, was da oben kocht, was da quirlt und dampft und sich loslöst von der Erde. Es zischt über, als wenn die eigene Temperatur zu heiß wäre für den engen Körper, den die Natur ihm gab. Und wenn es siedet, so erzittert der Behälter und der Strom zerbricht alles, was sich ihm entgegenstemmt. Umarme mich doch, Giovanni . . . Du und ich . . . wir beide sind aus dieser Lava gemacht, sie ist in uns, sie ist in Neapel . . . in meinem königlichen Vater . . . in mir . . . in dir, Giovanni . . ."

Boccaccio umklammerte noch immer das dünne Heftchen von Petrarcas Hand; in seinen Sinnen vibrierten noch Worte, zart und fein wie die letzten Schwingungen einer gestrafften Mandolinensaite . . ., Worte an Laura . . . Worte der Keuschheit . . .

Maria glitt mit tastenden Händen an seinen Armen herab, sie entwand ihm das Gedichtbändchen, warf es auf den Boden und rankte sich hoch an dem Geliebten. „Wir sind ein anderer Schlag in Neapel, als dein Petrarca", stammelte sie . . . „Denke daran, Giovanni, wie Federigo gestern die Veronica Stampa umschlich . . . Johanna hatte ihre Freude daran — und sie will Federigo in den Rat der „wohlweisen Berater" aufnehmen . . ."

„Will sie das?" forschte Boccaccio überrascht.

Maria fühlte, wie er sich auf sich selbst besann. Sie versenkte sich in sein fragendes Auge; tief hinein glitt sie mit ihrem ganzen Körper in seinen Blick, löste sich in Selbstverzehrung und opferte sich auf dem Altare seiner Anbetung. „Sie will's!" beantwortete sie seine Frage.

Und Giovanni Boccaccio da Certaldo lächelte wieder: „Es geschieht also um den

Preis der Veronica Stampa . . ., so i s t's doch . . .! Und der Priester gibt seinen Segen dazu . . . Er also, der Veronica auf dem Gewissen hat . . . und sein Abenteuer aus dem Distelfelde noch immer nicht vergessen haben dürfte . . ."

Maria zerrte an Boccaccios Aermel: „Was ist das, Giovanni . . .? In den Distelfeldern hat er etwas erlebt, der gute Fiori? Sag: was war das?"

Die Zeit, die gleichen Gedanken und die Atmosphäre des Hofes von Neapel schlang wieder ein festes Band um die beiden jungen Menschen. Petrarca war vergessen. Boccaccios Heimweh nach Stille und Besinnung war übertönt von dem Lärm des neapolitanischen Klatsches . . . Einem Priester war auf einem Distelfeld etwas begegnet . . . und alle Welt lauschte, um das Abenteuer zu vernehmen.

Giovanni berichtete, was er wußte — was er in der Erinnerung behalten hatte. „Das wäre wieder eins von den kleinen Geschichtchen, die du so schön erzählst, Giovanni", bedachte sie sich. „Mir fällt ein, daß die Contessa Brantino kürzlich der guten Johanna erzählte, du schriebest jetzt an einem Buch, das all deine Geschichten und Schnurren vereint. Ist das wahr?"

Der junge Dichter lachte hell auf: „So weiß es die Königin bereits?"

„Sie wollte dir nahelegen, ihr das Buch zuzueignen, Giovanni . . . Wenigstens habe ich das gehört. Wirst du das tun?"

Giovanni Boccaccio da Certaldo sah seine Freundin von halbedlem Geblüt an: „Und meine Fiametta? Würde sie nicht unglücklich werden in ihrer Liebe zu dem Kaufmanns-Bastard aus Paris, zu dem Reimeschmied aus Florenz . . .? Wie wär's, Fiametta, wenn ich diese Traurigkeit meiner Liebsten zu einem Buche formen würde?"

Aber Maria wischte ihm den Gedanken von der Stirn: „Wirst du dein Buch der Johanna widmen, Giovanni? Oder sag: — w i e s o l l e s h e i ß e n?"

Boccaccio legte seinen Arm um Marias Schultern: „Denke dir, Liebste . . . . Etliche Damen und Herren verlassen Florenz wegen der Pest . . ., sie leben tagelang auf einem einsamen Gut in der Umgebung, sie unterhalten sich zehn Tage lang . . . und da es zehn Personen sind und jede Person täglich eine Geschichte erzählt, so sind's am Ende . . . wieviel, Fiametta?"

„Einhundert, du Narr!"

„Ja, einhundert sind's am Ende . . . einhundert — an zehn Tagen erzählt . . .



Phot. Decla

Deca ... merone ... so will ich's nennen..." — „Und mir widmen, Giovanni, mir allein, ja?"

„D e c a m e r o n e . . . „die zehn Tage" . . . so will ich's nennen, Fiametta . . . Und ich will darin die Spielereien sammeln, die uns die Zeit vertrieben, die Tage und die Nächte, Fiametta, wenn dort drüben der Vesuv seinen heißen Atem ausstieß . . .'

„— ihn mit dem unsern m i s c h t e , Giovanni!"

„Ja, ihn mischte, Fiametta . . Die Spielereien sollen hinein, die überströmende Glut unseres täglichen Spiels, und die Priester alle, die Frauen, die wir beide kennen, die Könige — und die Sultane, die Bürgersfrauen von Florenz und Rom und Neapel ... die Beichtväter . . . sie alle, Fiametta!"

Maria lag vor Boccaccio auf den Knien, ihre Ellbogen stützten sich auf seine Knie, ihre Hände umkrampften die Borten seines Rockes. Und in ihren Augen loderte eine Phantasie, die nach Befriedigung verlangte, eine Wunschhaftigkeit nach Erfüllung eines Versprechens. „Erzähle mir eine von diesen ausschweifenden Geschichten, Giovanni", bettelte sie . . .

Boccaccio schloß die Augen . . .

Und er erzählte die Geschichte von der Tochter des Königs von Algarve, von Ataliel, die auch Perdita hieß, weil sie nackt und verloren aus dem Wasser gezogen und von einem Mönch gerettet wurde. Niemand kannte sie, bis das Schicksal den Schleier lüftete . . .

Er erzählte die Geschichte, die zur Zeit der Kreuzfahrer spielte. Das Abenteuer vom Ritter Torello und seinem Freunde Riciardo. Beide saßen zusammen und tranken auf das Wohl ihrer „Liebsten". Torello fragte befremdet: „Warum trinken wir nicht auf das Wohl unserer Frauen daheim?" Da lachte Riciardo wild auf: „Was sollen wir auf unsere Frauen trinken? Es verlohnt sich nicht! Sie sind ja doch allesamt nicht treu!" Oho! Das ging Torello ins Blut! Er gedachte des Talismans, den er Teodora beim Abschied gegeben hatte . . . „Was gilt's?" stichelte Riciardo. „Wenn wir heimkommen, hat dein Weib den Talisman nicht mehr! Gib acht, daß i c h ihn dann habe, Torello!"

Und die Kämpfe gehen an zwei Männern vorüber, ohne daß von ihren Zielen und Besorgnissen ein Deutlein abhanden gekommen wäre. Endlich winkt wieder die Heimat, und Riciardo betritt als erster den Boden der Heimatstadt.

„Bekam er den Talisman?" fragte Maria zitternden Herzens.

„Er bekam ihn", sagte Boccaccio. „Er ließ sich in einem Koffer zu der Frau ins Haus tragen; es seien Juwelen im Koffer, wurde



Phot. Decla

gesagt, der Ehemann schickte sie voraus." — „Da öffnete Teodora den Koffer . . ." sagte Maria angstvoll. Ihre fiebrigen Augen sahen ein grausames Bild vor sich, ein grausam-schönes Bild . . . Da war Teodora . . . und da war Riciardo . . .

Aber Boccaccio schüttelte den Kopf: „Nein, Fiametta . . . Teodora öffnete den Koffer nicht . . . Sie war nicht hungrig nach Juwelen . . . Sie sehnte sich nicht nach Geschmeide, sondern nach ihrem Mann!"

„Und der arme Riciardo blieb die ganze Nacht in der Kiste, sag doch, Giovanni!"

Boccaccio schüttelte abermals den Kopf: „Nein, der arme Riciardo blieb nicht im Koffer, — er stieg zur Nachtzeit, während Teodora im Schlafe lag, hervor — und stahl der getreuen Frau das Amulett . . ."

„Er stahl es?" forschte Maria ungläubig.

„Er s t a h l es," beharrte Boccaccio, „und dann schlich er davon."

„Aber nein!" sagte Maria in höchstem Unglauben. „Ich verstehe Riciardo nicht. Wirklich: er s t a h l nur das Amulett?"

„Ja, wirklich, Fiametta . . . Es ist wirklich so . . . Und am nächsten Tage kehrte Torello heim; er fand sein Weib verzweifelt. Das Fest der Keuschheit war angesagt worden, und die treueste aller Frauen, Teodora, besaß nicht mehr ihren Talisman . . . . Die Wut des Volkes erhob sich gegen sie . . ."

„Was?!" unterbrach Maria den erzählenden Boccaccio.

„— und das Volk wollte die unkeusche Teodora steinigen . . ."

„Hör' auf," lachte Maria; „hör auf. Das ist ein Märchen! Seit wann benimmt sich ein Volk so unsinnig?"

„Da verdunkelte sich der Himmel," erzählte Boccaccio weiter „und trotz der Nacktheit — denn das Volk hatte Teodora das Kleid vom Leib gerissen! — trotz der Nacktheit also traf kein frevelhaftes Auge den unberührten Körper der Gattin Torellos!"

„Die Sache mit dem Himmel ist ausgezeichnet", mußte nun auch Maria anerkennen.

Boccaccio hob die Lider und starrte in eine weite Ferne. Er sah vor sich die Straßen von Florenz, die Menschenmengen, — er sah, wie der Himmel sich durch Zaubermacht bezog . . .

„Giovanni", bettelte das Mädchen ihm zu Füßen. „Giovanni!"

Boccaccio senkte den Blick, sein Auge glitt über das schöne Gesicht seiner Freundin.

„Giovanni", bettelte diese nochmals, „hör' mal: kommt diese Geschichte auch in dein . . . wie heißt das Buch? . . ."

„Decamerone soll es heißen, Fiametta."

„Kommt sie auch hinein, ja?"

„Soll sie?"

Marias Blick verfinsterte sich: „Wie du meinst, Giovanni . . deine beste ist sie nicht!"

„Nein?"

Maria blickte hinüber zum Vesuv, und sich aus ihrer knieenden Stellung hochrankend, Wange an Wange mit dem Geliebten, ließ sie den Berg nicht aus dem Gesicht.

„Giovanni," sagte sie mit leiser Stimme, „Giovanni, sag mir . . ., hat Teodora denn so fest geschlafen?"



Phot. Decla



NORMA TALMADGE

Phot. Kesslere, N.Y.

Die Keimzelle des Filmstars

VON JAMES A. NEILLAN

Machen wir den Versuch, eine Naturgeschichte des Filmstars zu schreiben, so gehört es dazu, nach seinem Ursprung zu fragen; wir wissen, daß die Belebung und Organisierung der Materie kein Spiel des Zufalles, sondern das Walten eines höheren Prinzipes darstellt. Ein Filmstar wird nicht von heute auf morgen geschaffen und in die Welt geworfen, es bedarf dazu einer gewissen Zeit der Vorbereitung, des Wachstums und der Eingewöhnung. Das kosmische Prinzip macht sich auch beim Filmmenschen geltend, und wie überall, so stellt sich auch hier die Zeit des Wachstums als eine relativ kurze Dauer dar. Die Keimzelle des Filmstars ist aber etwas sehr Kompliziertes, denn, so sonderbar es klingt, sie offenbart noch in keiner Weise, in welcher Hinsicht eine Entwicklung eintreten wird. Wir können bei gewissen Keimzellen ohne weiteres voraussagen, daß sich aus ihnen ein Buchhalter, ein Predigtamtskandidat ergeben wird, — wir können bei gewissen Keimzellen auf werdende Oberlehrerinnen und Suffragetten tippen, . . . aber wann die Diagnose auf einen Filmstar lautet, das kann heute kein Gelehrter mit Bestimmtheit oder auch nur Wahrscheinlichkeit sagen.

Es gibt bei uns, im weiten, fruchtbaren und harten Amerika nur e i n e Kategorie Keimzellen, bei denen auf eine nähere oder entferntere Entwicklung zum Filmstar zu kalkulieren ist, und diese Keimzellensorte heißt „c h o r u s g i r l“. Unbedingt gebe ich zu, daß auch aus einem „typewriting girl“, aus einer „lady governess“ eine Filmgröße erwachsen kann, aber das sind Seltenheiten, die fast unter die Rubrik der Kuriositäten fallen, also im „Anatomischen Kabinett der Seele“ Platz finden müßten. Wenn nämlich eine Person des zarten, weiblichen Geschlechtes zur zarten Betätigung des Flimmerbandes hinübertendiert, so ist die Vorstufe dazu ganz eindeutig die eines „chorus girls“ oder — wie es seit diesem Jahre heißt, einer „chorus lady“.

Ich gehe mithin nicht fehl, wenn ich für den Nachwuchs des Filmpersonals, der Filmschönheiten, das Chormädel als die gegebene Keimzelle betrachte, selbst auf die Gefahr hin, daß es auch hier selten zu eindeutigen und sicheren Diagnosen langt. In anderen Ländern, so hat man mir gesagt, sei es sehr zweifelhaft, wohin man sich wenden müsse, um bei Bedarf schöne Frauen und Mädchen zu bekommen; in Amerika ist das wesentlich einfacher. Man mag also über die Vereinigten Staaten denken wie man will: die eine Tatsache genügt zum Lobe Amerikas, daß es gewissermaßen eine Kaste von Mädchen gibt, die ohne Ausnahme schön und . . . begehrenswert sind.

Und da der Film sich auf die Schönheit des einzelnen Menschen stützt, so braucht man nur auf einen Knopf zu drücken, um eine ganze Liste von Namen in der Hand zu haben, — jener Namen, deren Trägerinnen eben die Keimzellen von Filmstars sind.

Man hat mir erzählt, daß diese Einrichtung interessant genug ist, auch in Deutschland besprochen zu werden. Sei es so! Mag man mich anhören!

Die amerikanische Bühne hat eine Zwillingsschwester, das gepflegte Tingeltangel, das man gemeinhin „Follies“ nennt. Es gibt eine ganze Anzahl sehr geschickter Unternehmer, die nichts anderes zu tun haben, als Ensembles von hübschen Frauen und Mädchen zu unterhalten. Diese Frauen sind einmal ein Ballett, ein andermal bilden sie eine Sketsch-Gruppe, ein drittes Mal geben sie eine Pantomime mit gesanglichen Einlagen. Es ist also keine hohe Kunst, was in

diesen „Follies“ geboten wird, sondern eine Art Dressur. Aber diese Dressur hat den hohen Inhalt, daß die schönen Mädchen zu großer Routine in der Beherrschung ihrer Gliedmaßen abgerichtet werden, also stets das lernen, was im Rampenlicht besonders wirksam ist. Es gibt sogar einen bestimmten Unternehmer, der in ganz Amerika das Ansehen genießt, die prachtvollsten Mädchen bei sich zu vereinen; der Ruf, bei diesem Herrn Ziegfeld zu arbeiten, ist gleichbedeutend mit hoher Auszeichnung von Anbeginn.

Noch vor einem Jahrzehnt war das Leben eines solchen Chormädels etwas sehr Umstrittenes. Damals, als James Forbes seine Komödie mit dem zugkräftigen Titel schrieb, es war so gegen 1910 oder auch etwas früher, konnte man ein Chor-girl noch auf zwanzig und mehr Schritte Abstand erkennen; damals war ja Schminke im Gesicht noch ein besonderes Kainszeichen. Und auch die Sprache des Chormädels von 1910 war so manieriert, weil man damals noch darauf hielt, „etwas Spezielles“, „etwas Feines“ zu sein, daß auch daran schon der Unterschied zwischen Mädel und Dame ganz offenbar wurde. Die Herkunft der Chormädel wies damals ausnahmslos in e i n Milieu, nämlich in das des bescheidensten und oft mittellosesten Bürgerstandes . . . Heute jedoch hat das gewaltig gewechselt: die „showgirls“ und „chorusgirls“ entstammen allen Graden der amerikanischen Gesellschaft, und ihr Benehmen ist vollkommen auf der Höhe der Zeit. Ist denn auch Schminke heute noch ein Verbrechen? Und ist die Eigenart in der Haartracht heute ein Unglück? Das „alte“ Europa hat eben gar keine Vorstellung davon, daß auch das „junge“ Amerika Zeiten der geistigen Einengung hinter sich hat und daß die Freiheit, wie man sie dem Lande Washingtons seit jeher angedichtet hat, selbst im Zeitraum von zehn und fünfzehn Jahren eine ganz andere gegen früher geworden ist. — Ob ein junges Mädchen heute Chorus - „Lady“ oder Tochter eines Finanzmannes aus Wallstreet oder Mitglied einer altehrwürdigen Knickerbocker Familie ist, — das merkt kein Kuckuck mehr heraus. Alles ist auf e i n e n Ton gestimmt, und wenn man in der Untergrundbahn einem blaßgesichtigen Mädchen mit einer Hornbrille gegenübersitzt, so kann dies sowohl eine Aspirantin auf akademische Grade wie auch ein Mitglied von irgendeinem „Follies“ sein . . . Daß das für die Chormädel von Vorteil ist, beweist der Umstand, daß Stars wie Gwendolynne de Vere, Maybelle Montmorency, Betty Brown, Marion Davies, Shirley Vernon, Mae Murray und Nita Naldi zu denjenigen gehören, die sich auf diese Weise von einer unteren Stufe des Erfolges zu lichten Höhen internationaler Berühmtheit emporgearbeitet haben.

In Deutschland, so hat man mir erzählt, ist es nahezu unmöglich, durch körperliche Vorzüge aufzufallen und sich mit den maßgeblichen Stellen in Verbindung zu setzen. Bei uns macht man's, wenn ein Aufenthalt in einem fashionablen Badeort nicht ausreicht, etwa so, daß ein junges Mädchen ... nicht sofort zum Film geht, sondern . . . sich in aller Kürze die Dressur des Körpers anzueignen sucht. Mit anderen Worten, sich im Rampenlicht erprobt. Es steht ja sowieso fest, daß die Filmregisseure auf ihrer Suche nach neuen Gesichtern doch auch einmal durch die verschiedenen „Follies“-Bühnen kommen und hier früher oder später ihre Auswahl treffen. Das heißt: „später“ . . ., das ist schon ein böses Wort, denn auf das Morgen oder Uebermorgen verlassen sich die Mädchen nicht allzugerne; die Jugendschönheit ist ein kostbares Gut, und eine Frau, nein ein Mädchen muß



PAULINE STARKE einst music-girl, jetzt Filmstar Phot. Newcomer.

sehen, daß es bereits aus dem sechszehnten oder siebzehnten Lebensjahr möglichst viel Kapital und Ruhmbegründung schlägt. Also genügt es vollkommen, wenn eine einzige Badesaison ohne Ergebnis verstrich. Dann werden alle Hebel in Bewegung gesetzt, das heißt, das Girl reist nach Neuyork. Nun selbstverständlich aber auch nicht „dumm und unerfahren“, sondern bereits mit etlichen elementaren Vorkenntnissen behaftet. In der Regel haben diese Mädchen schon deklamatorischen oder gesanglichen Unterricht genossen, sie wissen ein wenig mit ihrer Stimme anzufangen, und im ersten Vollgefühl ihres Könnens klopfen sie nun bei den Direktionen der „Follies“ an. „Heute keine Probe!“ — steht dann hier und da zu lesen, und wenn schließlich das Schild „No casting“ einmal vergessen sein sollte, so kommt die Bewerberin auch bis zum Sekretär oder zum Direktor selbst. Der Direktor entscheidet nur nach dem Aeußeren, und er hat es in Amerika nicht schwerer, als in allen anderen Ländern es die Direktoren gleichfalls haben: nirgendwo sind die Schönheiten gehäuft zu finden. Man spricht in Deutschland gerne von den typischen Schönheiten Amerikas. Nun — Gott sei dank gibt es so etwas auch bei uns nicht; überall sind Schönheit und Häßlichkeit gemischt. Der Direktor also braucht kein besonderer Kenner zu sein, um die wirkliche Beauty herauszufinden, und die Mädchen selbst brauchen durchaus keine aphroditischen Erscheinungen zu sein, um zu gefallen. Entspricht ein Mädchen, das den Alltag überragt, nur ein wenig den Erfordernissen an rhythmischem Empfinden, an instinktivem Gefühl für schöne Gesten, so ist ihm ein erster Versuch wahrscheinlich . . .

Und die Dressur kann losgehen.

Um der Tanzerei, der Singerei oder Sketcherei willen gehen natürlich nur die wenigsten Mädchen zu den „Follies“ oder zu ähnlichen Unternehmungen, immer ist es die Aussicht auf eine ruhmreiche Zukunft, welche das entscheidende Wort spricht. Selbstverständlich ist es nichts Seltenes, daß Familienverhältnisse die Wahl der künstlerischen Karriere nahelegten, namentlich bei den schönen Mädchen herrscht ja der Glaube vor, daß ihnen in den äußerlichen Attributen der körperlichen Reize ein größeres Vermögen mitgegeben wurde als mit etwaigen geistigen Fähigkeiten und Talenten. Aber auch andere Ursachen können entscheidend werden. Manchmal fühlt sich so ein unglückliches Wesen daheim durch gesellschaftliche Vorurteile angewidert oder es hat den Wunsch, unangenehmen Verwandten den Platz zu räumen. In jedem Falle lockt das Anfangsgehalt, das für ein Chormädchen auf etwa zwanzig Dollar in der Woche festgesetzt ist. Noch bis vor kurzem war die durchschnittliche Gage ungefähr 18 Dollars, und nur die Showgirls vorgeschrittener Grade strichen 20 Dollars ein. Aber diese sparsame Tarifierung hat heute am Broadway aufgehört, nichtsdestoweniger gehen die Choristinnen selten Verträge über mehr als vier Wochen ein. Die besonders beliebten Showgirls bringen es sogar auf 35 und 40 Dollars in der Woche, eine Summe, welche gegenüber den Gehältern in den kaufmännischen Bureaus natürlich recht hoch genannt werden muß.

Etwas sehr Verlockendes für das amerikanische Chorusgirl ist, daß in jeder Saison ein besonders hervorragendes Mädchen aus der Gruppe der Kolleginnen ausgesondert und in den Vordergrund gestellt wird. Das ist gleichbedeutend mit dem Anfang der eigentlichen Karriere, denn aus diesen besonders herausgestellten Damen setzt sich nicht selten der filmische Nachwuchs zusammen. Hierbei wiederum entscheidet eine sonderbare Klassifizierung der Choristinnen: wir sind daran gewöhnt, diese feschen, patenten Mädel samt und sonders in Rubriken einzugliedern, nämlich in die Ponys, d. h. die Kleinen, in die Mittleren und in die eigentlichen Showgirls. Die letzteren sind die stattlichsten und ansehnlichsten in der körperlichen Figur, aber nicht immer die glücklichsten, was den Uebergang zum Film betrifft



FRANCIS GURR einst chorus-girl, jetzt Filmstar Phot. Herrings

Wenn wir an Mae Murray und Viola Dana denken zwei Stars also, die ganz offensichtlich zur ersten Rubrik gehören, so erkennen wir daraus schon, daß der amerikanische Geschmack nicht immer den großen und stattlichen Frauen gilt. Vor noch nicht zu vielen Jahren, als ein Schönheitswettbewerb unter den Choristinnen ausgeschrieben wurde, mußte ein Mädchen mindestens die Größe 44 aufweisen, bevor sie überhaupt in die engere Wahl kam. Jetzt wird schon die Größe 42 mit kühlen Blicken betrachtet; diese Größen gelten nur für die ultramodernen Choristinnen. In allen anderen Ensemblen wird die Ballett-Pony-Type von Größe 40 gewählt, so daß gegenwärtig für diese Größen die meiste Abnehmerschaft vorhanden ist. Das erklärt, warum auch in den amerikanischen Filmen die Frauen zumeist eine bescheidene körperliche Figur aufweisen: der Kontrast zwischen dem starken, stattlichen Mann und der kleinen, spielzeugartigen Frau kann auf keine andere Weise erzielt werden.

Alles in allem ist es heute Tendenz, eine Chorlady in ihrem Streben, sich zu einem Filmstar zu entwickeln, in jeder Hinsicht zu unterstützen. Einer von den führenden Männern, Mr. Royce, erklärt sogar offen: „Das Chormädel von heute ist unzweifelhaft der Star von morgen.“ Und das ist mehr, als nur Theorie. Man könnte, nicht nur vom Film, sondern auch vom Theater und von der Operette leicht mehr als ein Dutzend erstklassiger Darstellerinnennamen anführen, die aus der Masse der Statisterie hervorgegangen sind. Eine von ihnen: Elsie Ferguson, ist sogar heute eine der sensationellsten Darstellerinnen, ohne daß sie sich ihrer Vergangenheit in „The Belle“ schämte.



JULIA FAY,
welche von de Mille entdeckt wurde

Durchweg aber ist die musikalische Komödie, in der ein Mädchen am meisten Aussicht hat, sich durchzusetzen, — und zwar, weil hier auf die äußere Ausstattung und auf die Auswahl der Kostüme die größte Sorgfalt verwendet wird. In einer Schreibstube beim Rechtsanwalt oder hinter einem Ladentisch auf die Entdeckung zu warten, — das fällt keinem jungen Mädchen ein, und die Badereise ist, wie ich schon schilderte, nur ein kurzer, einmaliger Versuch, die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. Aber wenn eine Schönheit nur einige Spielzeiten in einer volkstümlichen musikalischen Komödie hinter sich hat und dort durch den persönlichen Liebreiz Aufsehen erregte, so ist der Weg zum Solistentum nicht mehr allzulang. Wie leicht kann eine Choruslady schließlich auch von einem Tag zum andern in die Hauptrolle einspringen, wenn der Hauptstar plötzlich erkranken sollte? Wir haben sogar in allerletzter Zeit Fälle gehabt, in denen es der Hauptdarstellerin in solchen Komödien und zusammenhanglosen Schaustücken unmöglich war, die Rolle wieder zu übernehmen, nachdem eine Choristin für sie vorübergehend den Part übernommen hatte. Die Arbeitslosigkeit unter den Filmstars ist, wie man weiß, auch in Amerika sehr beträchtlich; die Arbeitslosigkeit unter den Choristinnen er-

weist sich aber, auch wenn in den Zeitungen andauernd hiervon die Rede ist, als bei weitem nicht so schlimm. Es ist vielmehr Tatsache, daß alle „Follies“-Direktoren darüber klagen, daß sie nicht genügend schöne Mädchen zur Verfügung haben und daß, wenn sie schon im Besitz des geeigneten Materials sind, die Abwanderung zu größeren Aufgaben auf der Bühne und im Film so beträchtlich ist, daß für angemessenen Nachwuchs kaum Sorge getragen werden kann. Wenn in anderen Ländern stets die Geschmeidigkeit der amerikanischen Filmkünstlerinnen anerkannt wird, wenn der weiche Rhythmus ihrer Bewegungen gelobt wird, — so hat all dies seine Ursache darin, daß die Keimzelle des Filmstars bei uns gerade auf der leichten Tanzbühne, bei den „Follies“, gefunden wird. Abgesehen von der körperlichen Schönheit und der anziehenden Regelmäßigkeit des Gesichts gibt es für den Zutritt zum Chor nur die eine Bedingung: die Anwärterinnen müssen der Kunst Terpsichores nicht abhold sein. — Man muß jeden amerikanischen Filmstar daraufhin untersuchen, und immer wird man die Erfahrung machen, daß, wie das Talent auch beurteilt werden mag, das Gefühl für den Reiz der rhythmischen Bewegung bei ihnen allen gleichmäßig ausgebildet wurde.

In Deutschland sind seit diesem Winter Bestrebungen am Werke, das leichte Bühnengenre, die Revue, in viel weiterem Umfange als bisher zu pflegen. Diese Tendenz muß für die Heranbildung eines begabten Filmnachwuchses sehr begrüßt werden. In Schönheitskonkurrenzen, wie sie manchmal in Frankreich, England und Amerika veranstaltet werden, erweist sich niemals die Fähigkeit, eine Rolle auf der flimmernden Leinwand zu spielen; erst im scharfen Rampenlicht der Tanzbühne müssen die Damen als Choristinnen das unvermeidliche Lehrgeld zahlen. Setzt sich dann auch die Kaste der „chorus-girls“ aus Angehörigen aller Klassen und Schichten der Bevölkerung zusammen, so hat dabei niemand zu verlieren, und auch der Film hat schließlich nur zu gewinnen.

Wesentlich bleibt dabei das Fazit, — und das ist, daß die Keimzelle des Filmstars weniger auf der Sprechbühne als auf der Tanzbühne vorhanden ist. Diese Erkenntnis wird sich sicherlich auch in Deutschland durchsetzen und unzweifelhaft eine Unmenge neuer Gesichter auf die Leinewand bringen.

ASTRID MILLER
wurde ausnahmsweise nicht aus den „Follies“ herausengagiert, wie ihr Bild auf Seite 57 vermuten lassen könnte

Ein Filmdirektor mit Hofstaat?

Die Geldnot ist allgemein, auch den Königen, die kein Reich mehr besitzen, geht es schlecht. Die Völker sind so undankbar, den Besitz der gekrönten Häupter mit Beschlag zu belegen. Unter den „Enteigneten“ befindet sich, mit dem gegenwärtigen Aufenthalt in Paris, König Georg von Griechenland, der heuer an die dreißig Jahre alt sein dürfte. Das Vermögen des Exkönigs wird auf 25 000 Pfund Sterling geschätzt, ein Sümmchen, das nicht von der Hand zu weisen wäre, wenn es einem gewöhnlichen Sterblichen zufiele. Für den Aufwand Georgs genügen jedoch die Zinsen nicht, und so hat er den Plan, sich der Filmindustrie zuzuwenden. Wie —? das steht noch dahin. Aber es ist anzunehmen, daß der persönliche Aufwand dieses Gesellschafters den normalen Aufwand eines erstklassigen Filmstars sehr wesentlich überschreitet. Einen erstklassigen, kostspieligen Film-Star zu haben, das kann sich eine Filmfirma ja zur Not leisten, — aber einen Gesellschafter, oder gar einen Direktor mit Hofstaat . . . Nein, das geht selbst über die Ansprüche unserer Industrie hinaus . . .

Was sie verdienen

Indiskretionen von hüben und drüben

Indiskretionen? O, da lächelt die Meute . . .

Aber — wir müssen vorsichtig sein, schon der diversen Finanzämter wegen. Wir dürfen, was „hüben" angeht, nur Zahlen ohne Namen nennen, — was „drüben" anbelangt, dürfen wir franker und freier sein . . .

Bei uns zulande ist's mit der Produktion ein wenig dünn im Augenblick: die Geister, die wir riefen, werden wir nicht los . . . Und infolgedessen erdrücken uns die ausländischen Filme ein wenig. Nicht nur bei uns ist's so —, auch anderwärts. Und die Folge davon ist, daß die deutschen Firmen tatsächlich nur bescheidene Saläre zahlen, während das amerikanische Ausland sich allerlei erlauben kann. Eine große deutsche Firma, die sehr rentabel arbeitet und dies nur dadurch kann, daß sie ihre guten Darsteller mit festem Monatseinkommen auf zwei oder drei Jahre verpflichtet, opfert im Anfang 1500 Mark monatlich, nicht mehr. Ist der Star zugkräftig und für Hauptrollen zweiten Grades geeignet, so kommen auch 3000 Rentenmark, bei Hauptrollen ersten Grades alsdann manchmal sogar 6000 und 8000 Rentenmark heraus. Aber das ist schon das allerhöchste der Gefühle. Natürlich werden dabei die etwaigen Garderoben geliefert. Da ein Film in der Herstellung bei uns rund drei Monate Zeit beansprucht, so ist das Verdienstfazit pro Film etwa 5000 Mark bis 20 000 Mark . . .

Man wird zugeben, daß das für eine bescheidene Lebenshaltung genügt. Aber es gibt auch Firmen, die nur die Hälfte hiervon bewilligen können — selbst bei kurzen Engagements . . . und die selbst dafür noch ausgezeichnete Kräfte erhalten. Ein Star, der seine Gagen in Dollars fordert, hat heute wenig Aussicht, akzeptiert zu werden, es sei denn, daß die Dollarsumme sich leicht in Rentenmark ausdrücken läßt. Eine Diva allererster Ordnung, etwa von Siriusgröße — und dazu von der Erscheinung einer irdischen Venus —, eine solche Diva kann wohl für einen einzigen Film 30 000 Dollar verlangen . . . aber bekommen tut sie bestenfalls 30 000 Rentenmark. Und wenn sie auch schimpft, so erklärt sie sich damit doch einverstanden.

Das ist in Deutschland so. In einem Lande, in dem es wohl gestrenge Finanzämter, aber nur sehr wenig Stars der bezeichneten inneren und äußeren Ausmaße gibt. „Drüben", in Amerika, stürmen die Spielgagen zu andern Gipfeln. Harald Lloyds Jahreseinkommen wurde im vergangenen Jahr auf 250 000 Dollar geschätzt; seine Gesellschaft erhielt fünfviertel Millionen, von denen Dreiviertel auf die Produktion abzuschreiben sind. Das erscheint wenig gegenüber Norma Talmadge, die von „First National" für acht Filme 1 280 000 Dollar erhielt, pro Film also 160 000 Dollar. Ihr persönlicher Profit wird demzufolge auf etwa 400 000 Dollar angenommen. Im Jahre 1920 hatte sie sogar zwölf Filme zu schaffen, von denen jeder mit 350 000 Dollar honoriert wurde; der Gesamtprofit für das Jahr stellte sich für ihre Privatschatulle auf schätzungsweise 2 100 000 Dollar. Wem ständen da . . . von uns . . . nicht die Haare zu Berge? Constance Talmadge, ihre Schwester, bekommt für zwölf Filme im Jahre je 300 000 Dollar; ihr Firmenverdienst wird am Film mit 100 000 Dollar berechnet, ihr Jahresverdienst für die Privatkasse mit mindestens 900 000 Dollar. Mabel Normand erhielt von Mac Sennet für jeden Film, in dem sie mitwirkte, 70 000 Dollar, und die Einnahmen von Thomas Meigham und Dorothy Dalton sind leicht zu überblicken: sie verlangen und bekommen pro Spielwoche 5000 Dollar. Damit sind diese beiden sogar Pola Negri überlegen, die bei weitem nicht an diese Summe heranreicht; auch Gloria Swanson bekommt nur 3000 Dollar wöchentlich. Und sie gehört unbedingt mit zu den ersten Favoritinnen!

Elsie Ferguson streicht 10 000 Dollar wöchentlich ein, allerdings nur, wenn sie sie bekommt. Man ist im Augenblick ein wenig kopfscheu geworden, was diese Künstlerin angeht, da ihre Forderungen die Kassenerträge der Kinos — überschreiten. Pola Negris Einkommen wurde von der Reklame mit 5000 Dollar wöchentlich angegeben; tatsächlich bekommt sie „nur" 2000 Dollar.

Lilian Gish bekommt ein Fixum für jeden Film — und bedingt sich prozentuale Beteiligung vom Gewinn aus; ihr Monatseinkommen wird auf 50 000 Dollar geschätzt; die gleiche Höhe erreicht angeblich Richard Barthelmeß. Viola Dana macht keine ausgeklügelten Geschäfte, sie gilt als eine der anständigsten Künstlerinnen, die eine feste Taxe hat, nicht handelt, aber auch nicht handeln läßt: pro Woche 1500 Dollar. Ihr genügt's.

Alice Terry überläßt sich ganz den Abschlüssen ihres Mannes, wobei sie sich auf 60 000 Dollar im Monat stehen soll. Tatsächlich ist sie eine der billigsten Kräfte: sie bekommt kaum 1000 Dollar wöchentlich ausgezahlt, ist dann aber am Gewinn beteiligt. Mae Bush ist in festem Vertrag . . . bei einem Monatseinkommen von 650 Dollar. Wir nähern uns hier schon den kontinentalen Gepflogenheiten, die kaum noch ein Interesse bei uns wecken.

Besondere Fälle bilden nur noch Lon Chaney mit 2200 Dollar wöchentlich, Tom Moore und Owen Moore mit je 1000 Dollar in der Woche, Monte Blue, Frank Mayo und Cullen Landis mit derselben Summe und — seit ganz kurzem — Barbara la Marr mit 2500 Dollar wöchentlich, nachdem sie jahrelang auch mit 50 Dollar Wochengage zufrieden war . . .

Balthasar.

Verbrecher im Film
und in der Wirklichkeit

von

Krim.-Komm. v. Liebermann.

Fährt neulich eine Dame in der Stadtbahn hinaus zum Grunewald, froh, das ganze Abteil für sich zu haben, als auf einer Zwischenstation im Moment der Abfahrt die Türe aufgerissen wird, und ein Mann in das Abteil springt. Schiebermütze, flatterndes Halstuch, Stoppelbart um Mund und Kinn. Die Dame durchzuckt es: Ein Verbrecher — und blitzschnell reißt sie die Notbremse. Aufgeregt herbeistürzendes Bahnpersonal, kurzes Fragen hin und her und dann ungeheuere Heiterkeit. Der verdächtige Kerl ist ein Filmschauspieler, der schon halb in Maske, nach Neubabelsberg will, um eine Verbrecherrolle zu spielen.

Unter der für Erlebnisse dieser Art beliebten Spitzmarke „Ein köstliches Geschichtchen" geht der Vorfall durch die Zeitungen . . . Augurenlächeln der Leute vom Bau . . . Staunende Bewunderung des Publikums für den tüchtigen Schauspieler, der so lebenswahr einen Verbrecher verkörperte . . .

Aber an dieser kleinen Geschichte kann man den grundlegenden Unterschied zwischen dem Verbrecher im Film und dem Verbrecher der Wirklichkeit sofort zeigen.

Im wirklichen Leben laufen keine Verbrecher herum, die ihren Stolz darein setzen, wie es ihre Kollegen im Film tun, schon an ihrem Aeußeren — haushohe Ballonmütze, riesiges Apachentuch, Zigarette im Mund, Hände in den Hosentaschen — als dufte Kunden erkannt zu werden.

Wer im Leben als Verbrecher Chancen haben will, muß die Leute über seinen wahren Charakter täuschen. Er muß harmlos aussehen und sich unauffällig benehmen. Ramponierte Gestalten mit stoppelbärtigen Schnapsgesichtern, Landstreicherfiguren in Kleidern mit Fetzen und Flicken, vor denen sich auf der Straße die Hunde heiser bellen und die jeden Schutzmann wie ein Magnet anziehen, können nur im Film schlimme Verbrecher vorstellen und die kleinen Mädchen im Parkett gruselig machen. Als richtige Spitzbuben würden sie sich schon durch ihr bloßes Aussehen so „die Tour vermasseln", daß sie von den Polizeiwachen kaum noch herunterkämen. Was sich an solchen wilden Gestalten in den Schnapsläden bei dem Obdachlosenasyl herumdrückt, das darf man sich nicht als Verbrechertypen zum Vorwurf nehmen. Das sind heruntergekommene, völlig entnervte Menschen, deren Willenskraft höchstens noch zu kleinen Gelegenheitsdiebereien beim Betteln langt — mögen sie an sich auch mein und dein so gern verwechseln wie ihr mir und mich.

Viola Dana als Apachin

Nun hat freilich der Kritiker immer gut reden. Der Schauspieler wird einwenden: „Ich muß mich als Verbrecher so zurechtmachen, wie ihn das Publikum sich denkt, sonst fehlt dem Zuschauer etwas. Für euch paar Leute vom Fach, die ihr es besser wißt, spiele ich doch nicht. Ihr kommt ja doch nicht ins Kino. Ihr habt ja in eurem Polizeibetrieb Film genug."

Der Schauspieler kann auch darauf verweisen, daß auch seine Zeit Geld ist und daß man von ihm, wenn er gelegentlich und in einer Nebenrolle einen Verbrecher mimt, nicht verlangen kann, daß er erst wochenlang in Kaschemmen und unter wirklichen Verbrechern Milieustudien betreibt und sich dabei vielleicht noch seine goldene Uhr stehlen läßt, oder sich eine Tracht Prügel holt.

Schön: für einen Film, der nicht mehr sein will als ein Kolportageroman in Bildern, mag das gelten. Aus den Filmen aber, die Anspruch darauf erheben, als eine Leistung der Filmindustrie gewertet zu werden, sollten die üblichen Karikaturen von Verbrechern und Verbrecherlokalen verschwinden. Man hält doch auch in historischen Filmen darauf, den Geist und das Leben der alten Zeit selbst bis in die kleinsten Einzelheiten der Kostüme getreu widerzuspiegeln.

Wenn der Filmverbrecher die tragende Rolle in einem großen Film zu spielen hat, wird man Lebenswahrheit von seiner Darstellung verlangen können, und man verlangt damit vom Schauspieler weniger, als wenn er Rhamses oder Nebukadnezar historisch echt gestalten soll.

Im „Haus in der Dragonerstraße" hat Werner Krauß einen jungen ostjüdischen Taugenichts, einen Tagedieb und Verbrecher verkörpert, der schließlich zum Totschläger wird. Die Kriminalpolizei zählt ständig so viele Insassen der „jüdischen Schweiz", des hiesigen Ostjudenviertels, zu dem die Dragonerstraße gehört, zu ihren Klienten, daß man die Kraußsche Darstellung mit Sachverständnis unter eine höchst kritische Lupe nehmen konnte. Krauß hat jenen Verbrecher geradezu überwältigend lebensecht auf die Beine gestellt. Ohne einen Strich zu viel gab er bis in die kleinste Äußerlichkeit blutwarme Wirklichkeit, reine, mitten aus dem Leben geschöpfte Menschennatur. Dutzende solcher Gestalten, wie Krauß eine vor den Kurbelkasten brachte, hausen in den engen, winkligen Gassen unseres Industrieviertels und gleichen seiner Darstellung Zug um Zug. Diese von Krauß geschaffene Figur stellt den ersten und, soweit ich es weiß, einzigen, völlig gelungenen Versuch dar, das Verbrecherleben naturgetreu zu schildern. Im übrigen beschränkt man sich darauf, einigen herkömmlichen Typen ein paar neue Lichter aufzusetzen.


„Der Traum der Zalavie"

Als man des trockenen Tones satt wurde, den sogenannten „typischen" Verbrecher in Ballonmütze und Knüpftuch und mit dem berühmten scheuen oder stechenden Blick zu bringen, band man sich den Gentleman-Verbrecher vor. Da sah man denn junge, elegante Herren ein merkwürdiges Doppelleben führen. Tags in Frack und Smoking in fürstlich eingerichteten Wohnpalästen und nachts mit schwarzer Augenklappe, falschen Bärten und in Lumpen, in tiefgründigen Verbrecherkellern.

Auch da ist wieder zwischen Film und Wirklichkeit ein arger Riß. Es gibt natürlich Gentleman-Verbrecher. Das Berufsverbrechertum ist ein bunter Haufe, und es sind genug abgerutschte Elemente auch aus den besten Kreisen darunter. Aber die Lebensgewohnheiten dieser Gentlemanverbrecher sind grundverschieden von denen der Verbrecher niederen Schlages, und sie hüten sich sehr, in deren muffige Keller-



„Tiefen der Großstadt"

Tasche bezahlen müssen und daher noch nicht vergessen haben, daß man von einer Straßenecke zur andern auch mit der Elektrischen kommen kann. Und sie erleben auch nicht soviel wie die Kollegen vom Film. So viele Dächerverfolgungen, rasende Auto- oder Motorbootfahrten und Flugzeugabenteuer, wie für jeden mittelgroßen Filmverbrecher gewissermaßen zum täglichen Brot gehören, hat die halbe Berliner Verbrecherschaft zusammengenommen noch nicht durchgemacht. Es wird sich sicher auch noch keiner ihrer Mitglieder auf so originelle Art vor Verfolgern zu retten versucht haben, als es ein Filmverbrecher tat, der auf einen Fabrikschornstein kletterte und . . . oben sitzen blieb.

lokale hinabzusteigen, die der Polizei alle bekannt sind und denen zu jeder Stunde Aushebung droht. Das Verbrechertum ist eben nicht ein großer Geheimbund, bildet keine vielköpfige, aber zusammengehörige Familie, sondern zerfällt in zahlreiche kleine — in der Regel drei- bis sechsköpfige — Banden, von denen jede ihr Eigenleben führt.

Der Verbrecher sieht sein Handwerk äußerst sachlich und nüchtern an, und deshalb haben sie für all die phantastischen Streiche, die man sie im Film ausführen sieht, in der Wirklichkeit gar nichts übrig. Die klettern nicht nachts in die Schlafzimmer der Detektive, um irgendein Beweisstück zu stehlen, sondern gehen ihnen weit aus dem Wege. Sie kleben sich auch keine falschen Bärte an und reißen sie nachher auf der Straße im ungeeignetesten Augenblick wieder herunter. Sie tragen durchaus nicht so häufig wie im Film Perücken und Verkleidungen, denn in der Großstadt kennt ja ohnehin einer kaum den andern, und sie haben ja nicht das Interesse der Filmverbrecher, dem Publikum zu zeigen, was für Verwandlungskünstler sie sind. Sie kleiden sich ihrer Lebenshaltung und ihrer Umgebung entsprechend, und wenn ein aus dem Arbeiterstande hervorgegangener Einbrecher sich einmal Gehrock und Zylinder kauft, so tut er es nicht, um sich unkenntlich zu machen, sondern weil er auch einmal ein feiner Mann sein will. Sie brüten auch nicht in geheimen Laboratorien mysterische elektrische Strahlen aus, um damit fürchterliche Dinge zu begehen, sondern sie bedienen sich ihrer alterprobten, verhältnismäßig einfachen Verbrecherwerkzeuge, und wo sie nicht ausreichen, da lassen sie ihre Finger davon.

Sie fahren auch nicht immer Auto wie der Filmverbrecher, weil sie ihre Fahrten aus eigener

Haben es die wirklichen Verbrecher also im allgemeinen bequemer als ihre Filmkonkurrenz, so sind sie dadurch andererseits wieder schlechter dran, daß ihr Gegenspieler, die Kriminalpolizei, ihnen leichter hinter die Schliche kommt. In den Detektivfilmen ist es dagegen typisch, daß der große Detektiv, selbst wenn der harmloseste Zuschauer längst erfaßt hat, wo die Sache lang geht, die Zusammenhänge immer noch nicht kapiert.

Gegen manche Verbrecherfilme muß man aber einen ernsteren Einwand erheben. Mancher Film zeigt seine Verbrecher in gar zu glänzender Umgebung, er läßt sie ein wenig zuviel bei Sekt und schönen Frauen in dulci jubilo leben. Wenn das Verbrecherleben zu verlockend, zu schmackhaft gezeigt wird, dann können leicht in unreifen Köpfen schlummernde Begierden geweckt werden. So kann der Filmverbrecher auch wirkliche Verbrecher schaffen.

Gerade weil der Film mächtiger als alles andere auf die Phantasie wirkt, eben deshalb könnte das Schicksal des Verbrechers auf der Leinwand aber auch ein ideales Mittel sein, wirkliche Verbrechen zu verhüten. Der Film wirkt mehr als eine Predigt und kann doch interessant sein, der uns zeigt, wie dumm der





Die berühmte Kaschemmen-Szene im „Schatten von Paris“

Mensch ist und wie bitter es sich an ihm rächt, der sich von redlicher Arbeit auf den Weg des Verbrechens locken läßt. Der Film, der — wie „Roskolnikow“ — die Qual der Gewissensangst, den Druck zerstörten Familienlebens und das Nagen der Reue bei dem Verbrecher schildert.

In einem Film wurde einmal ganz kurz, wie beiläufig, der letzte Gang eines zum Tode Verurteilten zur Richtstätte gezeigt. Man sah das gewaltsame Losreißen von seiner Mutter, ein paar Momente seines Sträubens und Windens und die gräßliche Todesangst auf seinem Gesicht. Der Zuschauer lebte die bange Angst dieser letzten Minuten mit, und mancher junge Bursche, der sonst frech und frivol über Schuld und Strafe spricht, mag hier gefühlt haben: Das ist doch eine eiskalte Sache! — —

Seitdem die „Kinosteckbriefe“ eingeführt sind, mit dem die Polizei die Bilder gesuchter Verbrecher in den Kinos zeigen läßt, sind Filmverbrecher und wirkliche Verbrecher allerdings einander etwas näher gerückt.

Und einmal haben sich sogar schon wirkliche Verbrecher bei einer Filmaufnahme beteiligt — allerdings auf ihre Art. In der Münzstraße, dem Boulevard der hoffnungsvollen Verbrecherjugend, drehte eine Filmgesellschaft einen Film, der das Treiben der Taschendiebe zeigen sollte. Wegen irgendeiner Streitfrage traten schließlich die Mitwirkenden zu einem kurzen, aber erregten Kriegsrat zusammen. Als sie sich dann wieder umwandten und weitermachen wollten, war ihnen der Aufnahmeapparat gestohlen.

Neun Jahre trug sie Hass —

Viola Dana ist eigentlich ein Fräulein Flugrath, das heißt — sie ist trotz des deutschen Namens heute unbedingt eine Amerikanerin, wenngleich diejenigen recht haben, die „schon immer gesagt“ gesagt haben, daß Viola doch nie und nimmer eine Angelsächsin sei. Aber das nur nebenbei.

Viola Dana vertrug als Kind keinen Limburger Käse, und das benutzte Violas Schwester Edna, um ihr bei erster bester Gelegenheit eine tüchtige Portion davon in den Mund zu stecken. Viola wurde darauf recht krank. Und wieder gesund. Viola wurde groß — oder vielmehr: groß wurde sie nie, nur älter, — und Edna kam auch in die Jahre, heiratete und machte mit ihrem Mann, dem Regisseur Harold Shaw, in England Filme. Die Schwestern vertrugen sich, wenn sie sich sahen, aber Viola trug noch immer einen Limburger Groll gegen Edna im Herzen. Bis Viola im vergangenen Jahr, als die Mutter noch lebte, an Lungenentzündung erkrankte und schwer mit dem Tode rang. Da kam auch Edna aus London herüber, und in einer weichen Stunde sagte Edna zur Mutter: „Ach, Ma, es tun mir ja noch heute leid, daß ich Viola damals den Käse in den Mund steckte!“ In diesem Augenblick drehte sich die kranke Viola herum und sah aus blinzelnden Augen die Schwester an: „Neun Jahre habe ich darauf gewartet, Edna, daß du sagst, daß es dir leid tut . . . nun bin ich mit dir wieder ausgesöhnt . . .“

Vor etlichen Monaten zog Viola endlich und tatsächlich ihre Schwester zu einem ihrer Filme hinzu; die kleine Miß Dana scheint also ein sehr skrupulöses Gemüt zu haben . . .

Das endlose Celluloidband

Ein Film-Kalendarium

(Fortsetzung von Seite 64)

von C i n e m a x.

20. September.

Ein Hella-Moja-Film kam einstmals im westlichsten Westen Berlins heraus; der Film „D ü s t e r e S c h a t t e n — s t r a h l e n d e s G l ü c k" aber mußte im „Colosseum" in der Schönhauser Allee geboren werden. Er ist darum nicht schlechter. Nur — die Presse wird wesentlich kühler in ihren Referaten, sobald sie äußerliche Ursache zu haben glaubt. Diese Einstellung nach dem Bestellpostamt des Kinos ist sonderbar; aber wir wissen nun definitiv, warum wir Personen, die im Berliner Osten wohnen, weniger schätzen, als die Parvenus im Westen. Wir sind allzumal Sünder.

21. Septmber.

Eine Nachricht, an der wir nicht vorüberkönnen: A l i c e H a r r i m a n, die Gattin von John Harriman, ist zum Film gegangen. Sie mimt einige kleinere Rollen in Los Angeles, nachdem sie in Neuyork, wie man weiß, eine sehr große Rolle gespielt hat. Prachtvoll: — diese Naivität! In welche Firma hat John denn Geld gesteckt? Welche Firma will er mit diesem Zimmet hochpeitschen? Aber Ruhe, Ruhe: wir sind harmlos und falten die Hände.

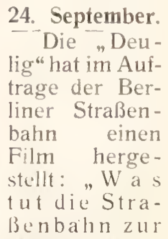


PAUL RICHTER und SAMSON-KÖRNER bei der Früharbeit.

J a c k i e C o o g a n kommt auf seiner Weltreise in Berlin — nein: in Paris an. „Filmland" verfällt in den Fehler aller Zeitungen und Zeitschriften, dieses Ereignis zu registrieren. Aber im nächsten Augenblick besinnt sich „Filmland" darauf, daß die Zeiten der Reisen gekrönter Häupter und der Bahnhofs-Defilees endgültig vorüber sind, und es fragt sich, warum um des kleinen Coogan willen hiervon eine Ausnahme gemacht werden soll. Jackie ist gewiß ein reizender Kerl, aber es führt doch wohl zu weit, dem kleinen Fratz internationale Aufmerksamkeiten zu widmen. Als Nansen nach Berlin kam, waren nicht zehn Menschen auf dem Bahnhof, und Nansen hatte doch manches gesehen und erlebt, und Nansen hatte doch Ziele und Aufgaben und eine Mission für ganz Deutschland in der Tasche. Aber niemand hat nach ihm gekräht. Da sollten wir uns aus der Pelle wickeln um des lieben kleinen Jackie willen? Die Kirche muß im Dorf bleiben — heißt ein kluges Sprichwort . . ., „Filmland" fügt dem ein zweites hinzu: Wir wollen uns nicht lächerlich machen . . .

23. September.

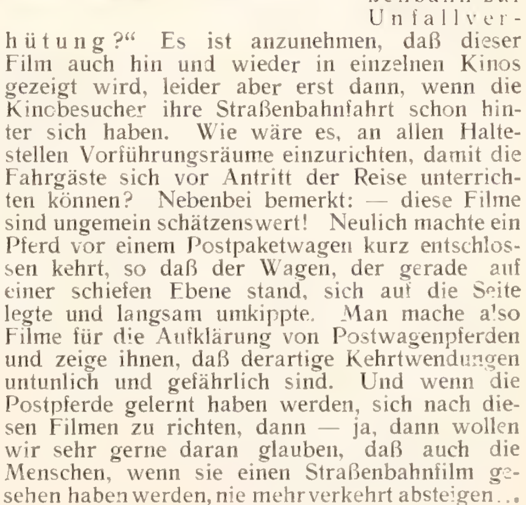
Ein Buch ist in Amerika erschienen, sein Titel „W h a t ' s w r o n g w i t h t h e M o v i e s ?" deutet an, daß der Verfasser Tamar Lane reformieren will. Er findet auch tatsächlich heraus, daß die Amerikaner das Künstlerische dem Geschäftlichen unterordnen und daher immer nur Halbes leisten werden. Es müsse mit dieser Unsitte aufgeräumt werden. „Nun wird es also endlich besser mit dem amerikanischen Film!" schreit ein deutscher Journalist. O nein: ein



Whisky mit Soda macht alles wieder gut! Wer wird denn gleich alles ernst nehmen?!

24. September.

Die „Deulig" hat im Auftrage der Berliner Straßenbahn einen Film hergestellt: „W a s t u t d i e S t r a ß e n b a h n z u r U n f a l l v e r h ü t u n g ?" Es ist anzunehmen, daß dieser Film auch hin und wieder in einzelnen Kinos gezeigt wird, leider aber erst dann, wenn die Kinobesucher ihre Straßenbahnfahrt schon hinter sich haben. Wie wäre es, an allen Haltestellen Vorführungsräume einzurichten, damit die Fahrgäste sich vor Antritt der Reise unterrichten können? Nebenbei bemerkt: — diese Filme sind ungemein schätzenswert! Neulich machte ein Pferd vor einem Postpaketwagen kurz entschlossen kehrt, so daß der Wagen, der gerade auf einer schiefen Ebene stand, sich auf die Seite legte und langsam umkippte. Man mache also Filme für die Aufklärung von Postwagenpferden und zeige ihnen, daß derartige Kehrtwendungen untunlich und gefährlich sind. Und wenn die Postpferde gelernt haben werden, sich nach diesen Filmen zu richten, dann — ja, dann wollen wir sehr gerne daran glauben, daß auch die Menschen, wenn sie einen Straßenbahnfilm gesehen haben werden, nie mehr verkehrt absteigen . . .



In München wird der Film „Tiefen der Großstadt“ uraufgeführt, — wir lesen in einer „zünftigen“ Kritik, daß die Kaschemmenszenen sehr gebaut wirkten. Da haben wir's: unsere Regisseure stammen aus einem ganz anderen Milieu, als unsere Kritiker. Aber man kann von einem Menschen nicht alles verlangen.

25. September.

Es wird verlautbart, daß bis dato der erste „Nibelungen“-Film bisher vor 60 000 Schulkindern gezeigt wurde; die schulmäßigen Vorführungen des „Kriemhild“-Filmes sind noch im Gange. Und das duldet Frankreich?

„Auf Befehl der Pompadour“ steigt, mit Lya Mara in der ersten Rolle, im „Mozartsaal“. Die Kinoangestellten hatten Rokokotrachten angelegt, und auf dem Nollendorfplatz stand die Karosse der verblichenen echten Marquise. Vermutlich war mit ihr der Film ins Theater geschafft worden. Der Erfolg war — ein Lya-Mara-Erfolg; nach Schluß der zweiten Vorstellung unterhielten sich zwei Rokoko-Billetteure auf dem oberen Treppenabsatz folgendermaßen: „Nu is et wieda vorbei . . .“ - Der Andere: „Un morjen ziehn wa wieda ne anschtändije Kleedasche an, wa?“ — Der Eine: „Jottseidank . . . wo wern wa uns denn alle Tage so maskiern?“ — Der Andere: „Wenn se bloß nich mal 'n Film „Eva ins Paradies“ uffführn . . . Denn meld ick mir eenfach krank!“

In den „Richard-Oswald-Lichtspielen“ ein Mätressen-Film „Königsliebchen“; die Geschichte von Gaby Deslys und Manuel von Portugal. Woran liegt es, daß die Sache nicht recht interessiert? War der Kasus zu klein? Oder ist seither noch zu wenig Zeit verstrichen? Ach, was war dieses kindliche Scharmützel des portugiesischen Königs doch für eine lächerliche Lappalie gegen Frau von Maintenon, gegen Lola Montez und die neckische Dubarry! Gibt's nicht noch irgendwo eine kleinere Angelegenheit, die sich auch verfilmen ließe? Wir kommen vom Großen zum Kleinen, was die Themen angeht! Jammerschade ist's.

Die deutsche Fachwelt erfährt aus einer amerikanischen Zeitung, daß die „Ufa“ in Neuyork ein eigenes Bureau eingerichtet hat und daß dessen Leitung Herrn F. Wynn-Jones übertragen wurde. Wie gut, daß es amerikanische Zeitungen gibt!

29. September.

Im Hause Belle-Alliance-Platz 1 wird der „Paritätische Stellennachweis für Filmdarsteller“ eröffnet; unten an der Haustür prangt ein Schild mit der Aufschrift „Städtischer Arbeitsnachweis“. In den vom Bezirksamt Kreuzberg zur Verfügung gestellten Räumen befand sich früher die Festungswache Alt-Berlin. Der Nachweis besteht aus zwei großen Sälen; die Eröffnung erfolgte durch eine festliche Ansprache von Bolten-Bäckers. Damit ist einem unwürdigen Zustand ein Ende bereitet: bisher kampierten die Filmkomparsen und kleinen Solisten allnachmittäglich in verschiedenen Kaffees des Zentrums. „Städtischer Arbeitsnachweis“ klingt zwar gar nicht nach Kunst, — aber was macht der Name, wenn es dort nur wirklich Engagements gibt? Ist's ja doch alles nur von Tag zu Tag . . .

30. September.

Eine Lil-Dagover-Premiere im „Tauentzienpalast“, der Film wurde „Komödie des Herzens“ betitelt. Dieser Titel ist sehr schön, trifft aber die ganze Handlung nicht. Und das erinnert an ein Vorkommnis, welches etwa vier Jahre zurückliegt. „Wie nennen wir den Film?“ fragte mich ein Filmdirektor, nachdem er mir sein neuestes Werk gezeigt hatte. Ich schlug vor: „Die Braut des Apachen“, dann: „In den Katakomben von Paris“, weiter: „Ohnmächtig unter dem Pflaster der Großstadt“, und endlich: „Das Martyrium einer holden Mädchenblüte“. Nichts gefiel dem Allgewaltigen. Da kam jemand auf den Einfall, zu sagen: „Wie wär's mit ‚Fünf Sekunden vor zwölf‘?“ „Wie?“ fragte der Direktor: „Fünf Sekunden vor zwölf? Das hat doch gar keinen Sinn . . . Oder warten Sie mal, die Idee ist gut . . . sie ist blendend sogar. Da denkt man sich so allerlei!“ — Und dabei blieb's: der Film kam unter dem Titel „Fünf Sekunden vor zwölf“ — oder so ähnlich! — heraus. . . . Was außerdem die Lil-Dagover-Premiere anbelangt, so ist nichts Neues zu vermelden. Diese Frau zu sehen, ist immer eine reine Freude.

1. Oktober.

„Mein Leopold“ wird im „Ufapalast am Zoo“ gezeigt, die Prominenten erscheinen in Massen und klatschen genau so erfreut Beifall wie die gewöhnlichen Sterblichen. Das ist kein Wunder: wir brauchen im Kino das Volksstück, und hierbei stellen wir gerührt fest, daß der Film genau die Wandlungen durchläuft wie das Theater. Auf Deutsch: nach der Zeit des hohen Kothurns kommt nunmehr die Rührgeschichte. Erst Schillers „Räuber“, dann „Fiesco“ (ohne Angabe des Autors), „Kabale und Liebe“ und ähnliches; nun l'Arronge. . . und morgen in Neuauflage Nestroy. Bloß der Ort der Handlung hat sich gewandelt: das vornehmste „Ufa“-Theater nimmt heute die tränenweiche Familiengeschichte auf, und die Prominenten, die sich nie l'Arronge angesehen hätten, wenigstens heute nicht mehr, benutzen hingebungsvoll die ihnen gewidmeten Freikarten. Es gibt Tage, an denen es sich lohnt, prominent zu sein.

Eine Filmgesellschaft erlebt etwas sehr Aufregendes: der Film „Der Mann im Hintergrund“, der bereits achtmal verboten worden war, wird plötzlich im neunten Wiederaufnahmeverfahren zugelassen. Die Filmoberprüfstelle befreit den Mann im Hintergrund aus dem Hintergrund und rückt ihn nach vorn. Es wäre wirklich zu verstehen, wenn nach diesem unerwarteten Zwischenfall Erdbeben und sonstige Naturerscheinungen in Kraft träten.

In der „Branche“ spricht es sich herum, daß die Berliner Volkshochschulen, also die Lessing-Hochschule und die Humboldt-Akademie, im neuen Semester Film-Vortrags-Zyklen abhalten und hierzu erste Koryphäen der Flimmermuse verpflichtet haben. Thea von Harbou, Ingenieur Kossowsky und viele andere sind bereits aufs Katheder berufen worden, und in der Friedrichstraße ist die Anrede „Herr Professor“ eine alltägliche Phrase geworden. Dem Vernehmen nach wird der bisherige Gipfeltitel „Herr Präsident“ nunmehr allgemein in Vergessenheit geraten.

Die deutsche Fachwelt wird erschüttert durch die Meldung aus Amerika, daß die Art Mix Productions in Los Angeles das Mix-Monopol der Mix-Fox-Gesellschaft in Abrede stellen. Auch bestreiten die Art Mix Productions, daß Fox für Mix bisher 350 000 Dollars zu Reklamezwecken ausgegeben haben. Die deutsche Fachwelt weiß nun überhaupt nicht mehr, woran sie ist, und das deutsche Publikum verzweifelt darüber, auf wessen Reklame es sich nun eigentlich einlassen soll.

Die „Westfalia Film A. G." erwarb den Griffithfilm „Intolerance", was sie heute bekannt gibt. Bekannt wird weiter, daß Griffith zur deutschen Premiere eingeladen wurde . . . und daß die deutsche Bearbeitung des Films den Regisseuren Paul Ludwig Stein und Josef Stein übertragen wurde. Daher der Name „Oberregisseur".

2. Oktober.

Ein Chaplin-Prozeß in Bochum. Ein Ungar, der Gröber hieß, hatte im „Tonhallen-Kino" Chaplin imitiert; er mußte wegen grober Täuschung des Publikums vor den Kadi. Und natürlich nicht er allein, sondern in erster Linie die beiden Leiter der Lichtspiele und der „chaplinsche" Impresario, ein Herr Winter. Beantragt werden vom Amtsanwalt Bochum 2000 Mark Geldstrafe gegen irgend jemand — es lohnt sich nicht, zu untersuchen, gegen wen —; das Gericht ist vernünftiger und spricht alle Angeklagten frei. Die Urteilsbegründung zu lesen, verlohnt sich auch nicht.. Nach unserem Dafürhalten müßte die Gerichtsbehörde unter Anklage gestellt werden, die den Glauben hat, das deutsche Publikum sei schon gänzlich verblödet.

In Leningrad — so lesen wir — wird ein Kinotechnikum mit dreijährigem Unterrichtskursus eingerichtet. Das ist sehr beruhigend für uns. Leningrad dürfte in Rußland liegen, und zu wissen, daß man in Moskau endlich etwas für die Hebung der Volksmassen tut, ist sehr schön. Nun braucht uns um die Bauern in Südrußland und in Sibirien wirklich nicht mehr bange zu sein.

Eine wichtige Premiere findet statt: „Arabella, der Roman eines Pferdes". Sie findet statt im „Mozart-Saal", der mit Mozart nicht mehr das geringste zu tun hat; im Vestibül des Unternehmens mit dem musikalischen Namen befindet sich ein improvisierter Pferdestall, in dem die Hauptdarstellerin des Films, das Pferd, Platz genommen hat. Die Polizei untersagt diese Einrichtung, und sie erzwingt den Abbruch des Tierzwingers mit der Drohung, daß sonst aus der ganzen Filmvorführung nichts werden würde. Denn Pferde – so sagt die Polizei — haben im Kino nichts zu tun, da der Zutritt allen Lebewesen unter sechzehn Jahren ipse facto untersagt sei. Also zieht das Pferd aus — und der Film rollt ab. Als alles vorbei ist, wird Arabella wieder zu den übrigen Mitwirkenden zugelassen, freundlichst begrüßt von Direktor Schach, der die Stute von der stattgehabten Vorführung unterrichtet. P. S.: Der Film gefiel auch den Zuschauern.

Ueber Jackie Coogans Empfang bei Mussolini, einem Ort in Italien, wird an dieser Stelle grundsätzlich nichts berichtet.

Der Film „Frauenschicksal", Regie Schamberg, Hauptrolle Marcella Albani, wird auf Grund eines Antrages des badischen Innenministeriums von der Liste der zugelassenen Filme gestrichen. Der Film hatte seine Genehmigungsurkunde am 29. Dezember 1922 erhalten. Alle Personen, die den Film in der Zwischenzeit gesehen haben, sollen verhaftet werden.

Direktor Erich Pommer und Regisseur Fritz Lang stechen heute in See, um Amerika zu entdecken. Direktor Kallmann ist bereits vorgefahren und wird die Herren bei ihrer Ankunft an der Freiheitsstatue erwarten. Kennzeichen: zwanzig Akte Nibelungen unterm Arm.

3. Oktober.

„Wenn du noch eine Mutter hast" heißt der diesmalige Film in den Richard Oswald-Lichtspielen. Ein Kritiker schreibt: „Also wieder einmal ein Mutterfilm". Der Mann hat's getroffen, — er gehört unzweifelhaft zu den aufmerksameren Referenten.

In der „Schauburg" ein Film „Die Sensation von New York", — speziell für die Freunde des Knockouts durch Schwinger und sammetweiche Kinnhaken. In unserer etwas unsicheren Zeit ein Film von eindringlichster Anschaulichkeit. Vermutlich bauen die Jiu-Jitsianer jetzt ab. Es lebe Old Shatterhand!

Im „U. T. Kurfürstendamm" der zweite Film „Im Zeppelin über den Atlantic". Er zeigt den Berlin-Flug des deutschen Luftriesen, die Berliner Begeisterung . . . Und urplötzlich sind alle Zuschauer ein einig Volk von Brüdern. Leider hat dieses Zusammengehörigkeitsgefühl nur die Dauer des Zeppelin-Vorüberfluges. Und da L. Z. III sich mit 90 Stundenkilometern fortbewegt, bleibt für nachher alles beim alten.

4. Oktober.

Ein Fachblatt erweist sich als sehr ungehalten über den Ton, den der Direktor des

Stadtheaters von Ulm a. D. gegenüber dem Film und dem Kino anschlägt. Der Herr Theaterdirektor schimpft nämlich über die „verblödenden Kinoaufnahmen“ und bestrebt sich hinterher, die Ehre der Sprechbühne zu retten. Man darf einem Theaterdirektor, auch wenn er in Ulm wohnt, nicht allzuviel Aufmerksamkeit schenken; wir lieben von uns aus den Film ganz unzweifelhaft, aber wenn der Herr in Ulm einmal eine wirklich gute Regieleistung auf der Sprechbühne vollbringt, wird auch ihm ein reger Besuch sicher sein. Von zwei Parteien kann nur immer eine verlieren, und da nicht alles Gold ist, was sich Sprechbühne nennt, gehört bisweilen der Komparativ peinlicher Adjektiva . . . aber wozu soll man Peinliches schreiben? Lassen wir's!

Nun ist's heraus: in Albany, dem Sitz des Handelsrichters im Staate New York, ist die Firma „Ufa Film“ mit einem Kapital von 20 000 Dollars handelsgerichtlich eingetragen worden.

Der Marcella Albani-Film „Guillotine“ wird in einer internen Vorführung erstmalig gezeigt. Regisseur Schamberg, der Gatte der Künstlerin, ist sehr liebenswürdig und läßt durchblicken, daß er seit seinem ersten Auftreten in Deutschland schon sehr beträchtliche Fortschritte in der Landessprache gemacht hat. Frau Albani ist eine entzückende Person, mit der man gerne plaudert, auch wenn sie noch heute lieber französisch als deutsch spricht. Infolgedessen — nein: übrigens ist der Film sehr hübsch und wird sicherlich überall gefallen. Hoffentlich verfällt er nicht nach zwei Jahren dem Verbot, wie dies vom „Frauenschicksal“ als Filmschicksal zu melden war.

Paris soll ein amerikanisches Kino mit 3000 Sitzplätzen erhalten. Wir haben nichts dagegen.

Eine Kommission von etlichen chinesischen Herren weilte in diesen Tagen in Berlin, um die filmischen Einrichtungen der Hauptstadt zu besichtigen. Die Herren erklärten, daß man in China noch wenig eigene Arbeit leiste. Einige deutsche Stars haben sich daraufhin sofort angeboten, die Herren nach China zu begleiten.

7. Oktober.

Irgendwo in Berlin werden falsche Aktien entdeckt, die Polizei kommt einem großzügigen Aktienschwindel auf die Spur. Einer der Urheber des Skandals ist ein Filmdirektor, hat aber natürlich nur als Privatperson mit diesen sauberen Fälschungen zu tun. Und schon kräht man: aha, ein Filmdirektor war's! Die Firma hat den Schaden, der Direktor flieht, wird verhaftet, und die Firma kämpft um Ruf und Existenz. Nun fehlt bloß noch eins, nämlich, daß der famose Direktor erzählt, er sei erst durch einen schlechten Film auf den Aktientrick gekommen, vorher sei er unschuldig wie ein Lamm von Libanon gewesen. Warten wir ab, ob's nicht noch so ausgeht!

9. Oktober.

Im „Marmorhaus“ steigt „Rosenmontag“, — ein „Publikumserfolg auf breitester Basis“. Sonderbar, höchst sonderbar! Nicht der breitbasige Erfolg, sondern daß wir unsern



Innenansicht von Mampes Gute Stube, Kurfürstendamm 14/15
Nach einer Original-Zeichnung von Lutz Ehrenberger

Mampes Gute Stube

vornehme deutsche Likörstube

Kurfürstendamm 14/15 (a. d. Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche)
Nürnberger Straße 14/15 (an der Tauentzienstraße)
Friedrichstraße 169 (an der Französischen Straße)
Friedrichstraße 185 (Ausgang Untergrundbahnhof Mohrenstraße)
Veteranenstraße 24

Dichtern doch immer wieder von neuem zu Dank verpflichtet werden. Im Grunde genommen ist's ja so einfach, zwei, drei oder vier Menschen zu nehmen und sie nacheinander, hintereinander und umeinander etliche Akte lang zu verschieben; ein Konflikt ergibt sich sowieso, und eine Lösung kommt hinter jedem Konflikt. Aber wir nehmen die drei, vier Menschen nicht aus unserem Innern, sondern verlassen uns auf die Dichter, die das alles schon so schön vorbereitet haben. Wozu gibt's denn eine Literatur? Stellen wir uns aber vor, daß der Film vor der Literatur erfunden worden wäre! Was täten dann die armen Dichter, wenn ihnen nichts einfiele? Könnten sie sich auf die alten, abgelegten Filme berufen? Würden sie die überhaupt noch zu sehen bekommen? „Unsinn," sagte neulich jemand, dem dieser Einfall vorgelegt worden war, „Unsinn —, ohne die Literatur wäre noch nie ein Spielfilm zustande gekommen . . ."

10. Oktober.

Im „Primuspalast" wird „Soll und Haben" erstmalig gezeigt; auch dieses Werk kommt uns bekannt vor. Das pp. Publikum (soll heißen Primuspalast-Publikum) applaudierte sehr stark. Der Film ist ein Freytagfilm.

Hingegen erweisen sich die „Mädchen, die man nicht heiratet" als eine aufregende Sache, und zwar in der „Alhambra" am Kurfürstendamm. Etliche zehn junge Damen in sehr auffallender Tracht promenieren bei Beginn der Vorstellung vor dem Kino, um ganz deutlich darzutun, welcher Art die Mädchen überhaupt sind, die man nicht heiraten sollte. Diese jungen Damen, die für die Demonstration verpflichtet worden waren, werden aber trotzdem geheiratet sein wollen. Nur eben heute abend nicht, da sie heute für die gegenteilige Propaganda ihr Honorar einstreichen. Das Publikum fand viel Gefallen an diesen Damen, belästigt sie aber in keiner Weise, sondern sucht, da bereits in Begleitung, sofort den Innenraum des Theaters auf. Weil die Polizei sehr wohl zwischen einem eingefriedeten Rennpferd und frei umhergehenden Damen unterscheidet, wurde gegen die Direktion der „Alhambra" nichts unternommen . . .

Wir lesen, daß Griffith bei den Famous Players in der Woche eine Gage von 10 000 Dollars bezieht. Auch das ist nicht tragisch zu nehmen: ob 14 Punkte — oder 10 000 Dollars, mindestens die Hälfte ist Bluff.

11. Oktober.

Ein amerikanisches Blatt berichtet, daß die Amerikareise Erich Pommers, des Ufa-Decla-Mannes, und Fritz Langs sich bis nach Los Angeles erstrecken wird. Es ist schade, daß die deutsche Fachpresse sich diese Meldung nicht aus eigenem einfallen ließ: wenn ein deutscher Filmdirektor nach Amerika reist, so brauchte man eigentlich keine Pressemeldung von drüben, um zu sagen, daß Los Angeles nicht hinter dem Monde liegt. Aber das Volk der Denker und Dichter zitiert ja seit jeher gerne.

13. Oktober.

Jackie Coogan hat, was ihn sehr populär machen wird, für vier Filme ein Honorar von 500 000 Dollars eingestrichen, mit andern Worten: — sein Vater hat sie für ihn einkassiert und in irgendwelchen Dingen beweglicher und unbeweglicher Unnatur angelegt. Es wird bemerkt, daß Jackie sich für dieses Geld die besten Lehrer der Welt halten und großartige Studien machen könnte, daß er . . . besser gesagt, daß sein Vater es aber vorzöge, ihn auch weiterhin Filme machen zu lassen. Wir finden das durchaus in der Ordnung, denn die besten Studien, die es für den kleinen Bengel zu machen gab, hat er vermutlich auf seiner Europarundreise angestellt, wo alle Welt vom Hotelgroom bis zum Ministerpräsidenten ihm die Hand zu drücken Gelegenheit fand. Und das hat Jackie ganz billig, mit einem kleinen, netten Lächeln bezahlt; das Kapital brauchte der alte Herr deshalb nicht anzugreifen. Was die Deutschen immer haben: „beste Lehrer", „großartige Studien" . . . Man kann's auch ohnedem zu etwas bringen.

Im U. T. Kurfürstendamm läuft ein amerikanischer Film „Frauenfeinde". Angesichts dieses Films geschieht das Ungeheure: die Tageskritik ist sich einig. Sie ist sich einig darin, daß im ganzen Film keine Frauenfeindschaft vorkommt. Was is mich das mit dich, mein Kind —?

14. Oktober.

Man zeigt in Rußland „Dr. Mabuse, der Spieler"; aus dem Film in 22 Akten und 17 000 Metern ist einer in 6 Akten und 1600 Metern geworden. Das ist durchaus verständlich; — da es keine Spielerei ist, in Rußland zu leben, hat Dr. Mabuse das Spiel aufgesteckt. Na — und was bleibt dann noch von ihm übrig?

15. Oktober.

Der Nibelungenfilm hat, wie heute gerundfunkt wird, in Amsterdam und in Sofia sehr starke Erfolge erlitten. Vertreter der Regierungen und der Rest der Persönlichkeiten beteiligten sich daran. Die Nachricht wurde sofort nach New York gekabelt (vermuten wir und bitten bei Nachdruck um gewissenhaftes Zitat).

In Grottkau, einer freundlichen schlesischen Gemeinde, ist der Trianon-Film „Zwei Menschen" von einer örtlichen Zensurkommission verboten worden; die aus einem Geistlichen und fünf Lehrern bestehende Kommission motivierte diesen Ukas damit, daß das religiöse Empfinden der Grottkauer Bevölkerung verletzt werden könnte . . . Wir kennen Grottkau nur aus dem Jahre 1914, — wie ist das bloß alles gekommen?

DER BÜCHERWURM

Allabendlich im Dämmergrau zieht es mich in ein hohes, stilles Gemach, in das nur von fern das Brausen der Großstadtstraßen dringt. — Tiefrote Seide in phantastischen Mustern bespannt die Wände, die zur Hälfte mit dunkler Eichenboiserie bekleidet sind. Im schwarzen Marmorkamin knistern die Scheite — Kerzenlicht spiegelt sich in den hohen Glasscheiben der riesigen Bücherschränke, die eine Zimmerwand vollständig einnehmen. Der große Tisch inmitten des Raumes ist bedeckt mit Büchern und Zeitschriften aller Art, die als Neuerscheinungen noch das Lesens harren. Ich vergrabe mich mit einem Band, der mir lesenswert erscheint, in den tiefsten Klubsessel vor dem Kamin, mir zu Füßen streckt Pluto seinen wuchtigen Kopf auf die Pfoten und träumt, in einer flachen Schale aus irisierendem Glas duften die Nilrosen — langsam steigt der Rauch meiner Zigarette zur Höhe.

Es läßt sich gut lesen in solch einem stillen Winkel, in den nur wie ein fernes Brausen der Großstadtlärm dringt. — Sammlung ist die erste Vorbedingung, um mit den Dichtern Zwiesprache zu halten, aber auch bei einem Romänchen, das nichts will als uns angenehm zu unterhalten, ist die Abgeschlossenheit eines stillen behaglichen Raumes, eine Wohltat.

Die Auswahl meiner Bücherei ist riesengroß, fliegen mir doch alltäglich Neuerscheinungen auf den Tisch, — es stimmt schon, daß Wahl Qual bedeutet, und schließlich wählt man ganz nach Laune oder Zufall. —

Das erste Buch:

Heute abend blättere ich in Hans Possendorfs Roman „Das verlorene Lied"* und bin bald gefesselt. Wie in einem Film sehe ich die Gestalten ihre abenteuerlichen Schicksale erleben. Dr. Albrecht Sendow ist Direktor einer Flugzeugfabrik und Konstrukteur einer neuen

* Verlag Vobach u. Co., Leipzig.



Maschine, mit der sowohl Aufstieg wie auch Landen bei ganz beschränktem Raume möglich sind. Seine Versuche sind von Erfolg gekrönt und lassen ihn die Leere seines Hauses, dem die Hausfrau starb, nicht so drückend empfinden: seine Arbeit absorbiert ihn und läßt ihn auch sein Töchterchen Ruth fast vergessen, das in der strengen Obhut einer Erzieherin nicht weiß, wie gut Elternliebe tut. Mit allen Fasern hängt sich das einsame Kind an „Onkel Achim", Sendows jüngeren Bruder, der mit seiner sensiblen Künstlerseele das zarte Gemüt des Kindes so gut versteht. Tage, an denen Klein-Ruth zu Onkel Achim darf, an denen er ihr aus seinen Kompositionen vorspielt, sind Feiertage für das Kind. Entzückend ist es, wie der noch unbekannte Komponist mit dem großen Können und das Kind zusammen plaudern und in einer Märchenwelt leben.

Achim Sendow hat eine Oper vollendet, die ihm nicht nur Ruhm, sondern auch die Hand der geliebten Frau, der Filmschauspielerin Camilla de Bary, bringen soll — nur ein Lied fehlt ihm noch, eine einzige Weise, — und im Plaudern mit Ruth findet er sie, die Hauptmelodie für seine Oper „Das verlorene Lied". — Doch das Glück, das ihm so nahe scheint, ist treulos: an demselben Abend, an dem im Hause des Bruders die Vollendung der Oper gefeiert wird, vernichtet ein Brand all seine Hoffnungen, denn auch Camilla, die geliebte Frau, ist treulos und wendet sich dem reichen Bruder Achims zu, der die schöne Frau schon lange mit seiner Liebe verfolgte, ohne daß Achim eine Ahnung davon hatte. Zeiten vergehen darüber: unter dem Namen Dowsen taucht Achim endlich wieder in Amerika auf, wo er für die Filme des allmächtigen Filmkönigs Stefan Gudden, der Standard-Film Company, die Musik zusammenstellt. Für die Heimat gilt er als verschollen, nur alle Jahre zu Ruths Geburtstag meldet er sich namenlos mit einem Gruß.

Lore Gudden, des Filmkönigs schöne Tochter, erkennt in dem jungen Musiker einen wahrhaften Künstler und schenkt ihm ihre Liebe, von der natürlich Papa Gudden nichts wissen will. Da führt der Weg zu einer Filmprobe bei der „Standard"; die Hauptrolle spielt — Camilla de Bary, die Albrecht Sendow längst auch verlassen hat und sich nunmehr in Amerika neue Lorbeeren holen will. Lore sieht und fühlt, daß Beziehungen zwischen Achim und der Filmschauspielerin bestehen, obgleich die Zuneigung Achims zu der liebenswerten Amerikanerin in dem Musiker längst jedes Gefühl für die einstige Verlobte getötet hat. Als aber Lore auch noch Zeuge wird, wie Camilla sich Achim voll Zärtlichkeit naht, da ist es im Augenblick um ihre Fassung geschehen.

Doch wahre Liebe ist immer wieder zum Vertrauen bereit: Lore, die durch schwere Krankheit und durch Intrigen von Achim getrennt worden ist, zieht in die Welt, um als Sängerin durch alle europäische Großstädte zu eilen; sie hofft so, Joachim am ehesten auf sich aufmerksam zu machen und den immer Geliebten wiederzufinden. — In einem Konzert singt sie als Zugabe das „verlorene Lied", und da hört es Ruth, die mit ihrem Vater, der durch einen unglückseligen Flugzeugsturz lebenslang gelähmt ist, dem Konzert beiwohnt. Klein-Ruth vermittelt

Breite Straßen, Nachmittag,
Menschenmassen, Hauptverkehr —
Autos, Wagen, Straßenbahnen,
Lärmen — Rattern — Hin und Her,
Straßenbahnen!
Menschenmassen
Eingepfercht in schlechter Luft;
Tageszeitung,
Taschendiebe!
Und der Wagen stößt und pufft.
Straßenkreuzung, Autos halten
— — — Hochgehob'ne Schupohand:
Straßenbahn saust um die Ecke,
Bremse,
Krachen,
Führerstand.
Autobus voll eil'ger Menschen
Stinkiger Benzoldampf qualmt,
Lastkraftwagen —
Gelle Schreie!!
Alles wird zerdrückt — zermalmt!
Hilferufe . . . . Menschen stürzen,
Scheiben splittern . . .
— — — — — — lauter Knall
Schupo, Blut und Krankenwagen
Ueberschrift:
. . . . Verkehrsunfall.
Menschen laufen,
Menschen flüchten,
Menschen fluchen,
Menschen klagen,
Grüne drängen Menschenmengen
Und . . . zerbrochen ächzt der Wagen.
Autos, Fuhrwerk, Straßenbahnen
Endlos lange Wartereihe.
Zeitversäumnis, Abtransporte,
Noch vereinzelt: Schmerzensschreie.
Feuerwehren,
Hebekrähne,
Zeitungsschreiber — große Eile!!
Scherben —
Holz —
Zerknautschte Menschen —
Stoßverbeulte Trümmerteile.
Nur vom Dache des Zerstörten
Mahnet — unversehrt — ein Name:
„Tue recht und trage — Leiser!"
Unfall —
. . . . . . Straßenbahn —
. . . . Reklame!

Edra

die Bekanntschaft, und die drei Menschen treten sich nahe in der Sorge und im Suchen nach dem Verschollenen. . . Das Glück ist ihnen hold; endlich finden sie ihn, und als er mit Lores jetzt einverstandenem Vater herbeieilt, um endlich in der alten Heimat sein Lieb zu umarmen, da begrüßt Lore ihn als die Trägerin der Hauptrolle in seiner verloren geglaubten Oper, die an diesem Abend zum erstenmal unter dem jubelnden Beifall des Publikums über die Bretter geht. . . Achims Oper war nicht verbrannt, aber Eifersucht und Neid sind böse Dinge: Albrecht Sendow wollte damals Camilla erringen, und nur darum holte er an dem verhängnisvollen Abend die Partitur. Dem heute totkranken Manne kann Achim nur in brüderlicher Liebe verzeihen, zumal Lores Liebe ihn so reich gemacht hat. Und auch Papa Gudden findet sich endlich in versöhntem Poltern mit allen ab. . .

Die wechselvollen Bilder und die gut durchgeführte Handlung würden einen unterhaltsamen Film geben, bei dem auch das Gemüt auf seine Kosten käme. Haben wir aber in unserer Filmkünstlerschaft ein Mädelchen, das die kleine, feine, sinnige Ruth spielen könnte? Vielleicht wär's eine Rolle für Mary Johnson?

Spät ist's über dem Lesen geworden, und doch: nur ungern verlasse ich mein Tuskulum.

Das zweite Buch.

Draußen klatscht der Regen gegen die Scheiben, wie traulich ist es da in meiner Ecke! Heute will ich von „Boris Lensky"* lesen... Das klingt polnisch, und für diese leidenschaftlichen Menschen hatte ich immer eine kleine Schwäche; sehen wir also, was Ossip Schubin den Helden ihres Buches erleben läßt:

Ein Geigerfürst ist Boris Lensky, eine faszinierende Persönlichkeit, der ein gütiges Geschick die Fähigkeit gab, Tausende und Aber-Tausende in seinen Bann zu ziehen, sie lachen und weinen zu machen.

Ein armes, verwahrlostes Kind war einst der berühmte Geiger, ein Kind, das nach ein wenig Zärtlichkeit und ein wenig Liebe hungerte. Einsam zog er durch die Straßen und spielte auf seiner Geige, um ein paar Kopeken zu verdienen —, und dieser einsame Knabe ist nun der große Lenski geworden, den seine Kunst zu den höchsten Höhen führt, der so viel Verehrung und Begeisterung erfährt wie selten ein Sterblicher, und der doch nur in ganz seltenen Stunden wahrhaft glücklich ist. Das Erschütternde des Buches ist der Abstieg dieses Künstlers, — der Abstieg, den er nicht glauben kann und will und der doch unvermeidlich ist; und an die Seele greift der Schluß dieses Künstlerdaseins.

Ein Saal, in Glanz, Licht und Erwartung getaucht . . . auf dem Podium steht der altgewordene Lensky mit der großen Geste seiner Glanzzeit, und — er versagt. Er merkt es nicht, er kann und will es nicht wissen, daß er ein Gewesener ist, bis erst leise, dann anschwellend ein Zischen ihn höhnt —, und dann tritt dieser

* Gebr. Paetel, Berlin.

selbe Lensky noch einmal vor sein Publikum, das einst ihm zugejubelt und ihn nun verhöhnt hat und spielt . . .

Eine Melodie ist es, die keiner kennt, aber sie rüttelt die Tiefen der Seele auf, sie packt, wie nie zuvor ein Bogenstrich von seiner Hand; in seinem Schwanengesang erst hat er den höchsten Gipfel reiner Kunst erklommen.

Der letzte Ton ist verhallt, kein Laut ist hörbar —, in ein fernes Land schaut des Künstlers unirdischer Blick —, und dann stürzt er mit einem Schrei zu Boden.

Ein heißes Herz hat ausgekämpft, wie Engelsfittiche trugen die Töne seiner Geige ihn in die Ewigkeit.

Lange habe ich gesessen und diesem Künstlerleben nachgeträumt; — eintönig rinnt draußen noch immer der Regen. —

Das dritte Buch.

Was nimmt man denn heute zur Hand? Hmm! „Fräulein Fob"* von Anders Eje; das klingt unterhaltsam. Hugo Greinz hat das Buch aus dem Schwedischen ins Deutsche übertragen.

Mit einem Fluch fängt es an, das sieht ja recht vielversprechend aus — und die ersten hundert Seiten halten auch dies Versprechen unbedingt. Oder ist es etwa nicht kurzweilig, wenn eine Dame der Gesellschaft, ein frisches, liebes und sehr gescheites Mädel, sich unerkannt von einem einigermaßen berüchtigten Lebemann zum Souperchen einladen läßt und den in der Finanzwelt bekannten und gefürchteten Herrn so recht niedlich an der Nase herumführt? — Fast wäre ihr das Abenteuer freilich gleich zu Anfang schlecht bekommen —; später muß sie es ja sowieso bitter genug büßen, aber davon nachher.

* Ricola-Verlag, Leipzig.

Sehr unterhaltsam ist auch die so ehefeindliche Tante Karoline, die ihr schönes Vermögen dazu benutzt, allen Ehekandidaten in Form von Filmen die abschreckendsten Beispiele zu geben, meist leider ohne den gewünschten Erfolg.

Weiterhin, freilich, läßt das Buch kühl, denn die Entwicklung der Charaktere ist etwas zu unwahrscheinlich. Man kann nicht recht begreifen, daß ein Mädel wie Fob sich dermaßen ins Bockshorn jagen läßt, daß sie aus Furcht vor Phantomen in die Ehe mit einem ihr unsympathischen Manne flieht; auch Fellips, der Gegenspieler Fobs, entwickelt sich etwas vorbei. Ein ganz famoser Kerl ist hingegen Gabby, die aufopfernde Freundin Fobs, die Herz und Verstand auf dem rechten Fleck hat. Zum Schluß löst sich alles in eitel Harmonie auf —; die Liebe bleibt gewohntermaßen Siegerin. —

Alles in allem, auch der Besuch bei Fräulein Fob war recht unterhaltend heut abend — man muß eben auch einmal ein Buch lesen, mit dem man nicht so ganz einverstanden ist — Toujours perdrix — na, Sie wissen schon. —

Das vierte Buch:

Da ist „Prinzessin Thea"* von Paul Langenscheidt eine sehr interessante Lektüre, wie fast alle Langenscheidtschen Bücher; schöpft dieser Schriftsteller doch meistens aus dem

* Verlag P. Langenscheidt, Berlin.

Leben unserer Tage, behandelt Fragen, die aktuell sind, deckt mit rücksichtsloser Hand Schäden auf, die den Aufstieg eines Volkes und die Gesundung der Moral hemmen.

In dem Buch, das ich eben lese, schildert er den Kampf zweier Menschen, die zwei Weltanschauungen verkörpern. Der Wohnsitz eines kleinen, ehemals regierenden deutschen Fürsten ist der Schauplatz dieses neuen Langenscheidtschen Romans: der Fürst kann sich nur schlecht in die neue Zeit finden, sein innerstes Gefühl sträubt sich dagegen, dort, wo er einmal Herrscher war, wo er mit seinem ganzen Ich für sein Volk gestrebt hat, jetzt ad acta gelegt zu sein. Er füllt seine Zeit aus, so gut es eben geht; und Hauptmann Haldern, ein Mann der alten Zeit, nimmt alles Schwere auf seine Schultern, auch der ist noch nicht zu Hause in der neuen Zeit, für ihn bedeutet es noch Lebenszweck und Ziel, seinem Fürsten zu dienen.

Prinzessin Thea, des Fürsten einzige Tochter, ist nach jahrelanger Abwesenheit heimgekehrt. Sie hat viel gelernt in der Welt, ist aber ein stiller, in sich abgeschlossener Mensch geblieben. Mit Freuden begrüßt sie es, daß zur Instandsetzung der Bibliothek Dr. Held berufen wurde, und da sie großes Interesse für seine Arbeit hat, ist sie oft Zeugin seines Schaffens. Dr. Held und seine Lebensauffassung gewinnen großen Einfluß auf die stürmende und drängende Seele der kleinen Prinzessin; denn Dr. Held ist aus armseligsten Verhältnissen aufgestiegen, und die ganze Bitterkeit des einst vom Schicksal Vernachlässigten hat in seinem Charakter Wurzel gefaßt: es ist ein ewiger Kampf, ein immerwährendes Streben nach Höherem und Besserem, was den Knaben aus dem Volke beherrscht und ihn unzufrieden und oft verzweifelt macht. Um irgendwo ein Menschenkind zu haben, das zu ihm gehört, hat er sich mit des Försters Tochter verlobt, die ihm ein unberührtes Herz voll inniger Liebe entgegenbringt. Da wächst nun wie ein Dämon in seinem Herzen die Liebe zur Prinzessin heran; er fühlt wohl den Einfluß, den er auf sie auszuüben beginnt, und bald knüpfen sich die wahnsinnigsten Hoffnungen daran. Was kümmert es ihn, wenn ein junges, vertrauendes Weib, das ihm seine Liebe Liebe schenkte, das ihm aus dieser reinen Liebe heraus das Höchste gab, hieran zugrunde geht? Seine Braut ist ihm längst langweilig geworden! Und nun entwickelt sich dieser unglückselige Charakter immer glühender, immer fanatischer, und als dann noch Prinz Aribert auftaucht, dieser echte Repräsentant deutscher Ritterlichkeit, und sich Prinzessin Thea naht, da gewinnt der Dämon in Dr. Helds Seele überhand, und in einem Anfall geistiger Verwirrung will er die Prinzessin töten. Aber Prinz Aribert verhütet es, indem er ein Leben vernichtet, das sich und anderen nur Leid brachte.

Prinzessin Thea ist durch dieses Erleben von allem Zweifeln geheilt und wird des Prinzen geliebte Gattin.

Ja, Langenscheid versteht es immer noch, seine Leser zu fesseln, — eine bestimmte Kategorie unbedingt. — Der Kothurn ist keine bequeme Ballchaussure — ergo, fühlen wir uns auch bei Paul Langenscheidt ganz wohl.

M. Schmeyers.




FÜR DIE VOM SCHARFEN GEISTE

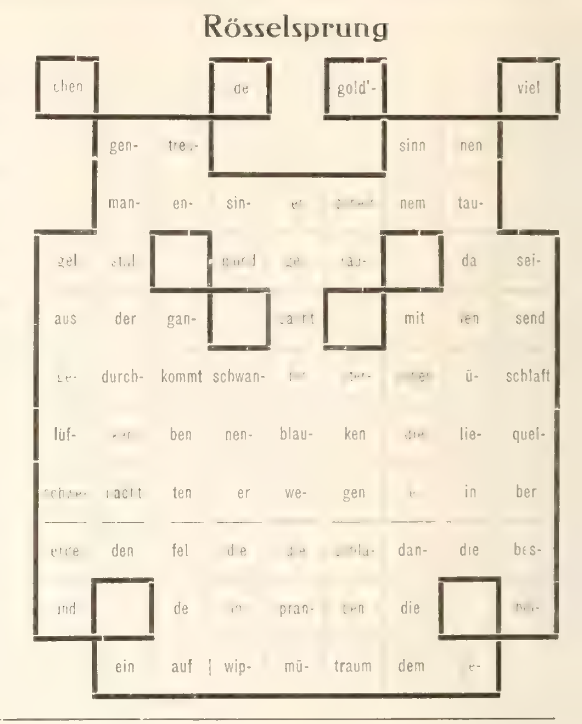
Silbenrätsel.

am bar beef — ber bor col de de diph di duk el ex gard gau ge hel heid im — irm — ke — land — laub — lée le le lip lo los — mal mer mo mon mor o po pro ra ral re ri ro roast sa se ses seus sol son schnuk schu tam tam tät te tel the the ti tion — tis tri u um — ur wie zen zi.

Aus vorstehenden Silben sind 23 Wörter zu bilden, deren Anfangs- und Endbuchstaben, beide von oben nach unten gelesen, einen Ausspruch von Raabe ergeben. Die Wörter bedeuten:

1. Waffe, 2. Gebirge, 3. Berg in den Alpen, 4. berühmtes Bayernstädtchen, 5. Braten, 6. weiblicher Vorname, 7. ärztliches Instrument, 8. orientalisches Tonwerkzeug, 9. Krankheit, 10. Ueberspanntheit, 11. Stadt in Oberschlesien, 12. volkstümliche Bezeichnung für ein Sicherheitsorgan, 13. Harz, 14. Schafart, 15. deutscher Dichter, 16. Blume, 17. Prophet, 18. Kaviar, 19. Eingemachtes, 20. Ferien, 21. Form, 22. Wiedergabe. 23. griechischer Held.

Rösselsprung





Zahlenrätsel.

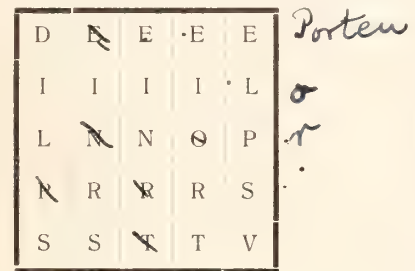
1 2 3 4 5 6 7 8 4 9	sagenhaftes Tier
2 8 2 9	Regenbogenhaut
3 4 5 6	Rechnung
4 8 2 4 3	Sternbild
5 4 5 4	Rennbahnausdruck
6 5 4 1	kleinster Teil eines Ganzen
7 8 6 3 7 9	Planet
8 4 1	Stadt in Italien
4 5 5 4	männl. Vorname
9 6 1 7 1	giftiger Wind

Füllrätsel.



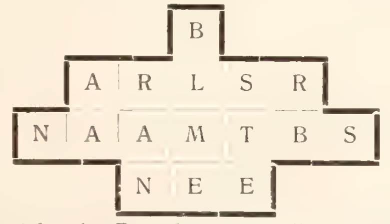
Die wagerechten Reihen sind derart mit Buchstaben auszufüllen, daß die durch Punkte bezeichneten Felder jedesmal dasselbe Buchstabenpaar enthalten und Wörter von beigefügter Bedeutung entstehen:
1. Filmschauspielerin, 2. Sohn der Aphrodite, 3. Mädchenname, 4. Himmelskörper.

Magisches Quadrat.



Die Buchstaben im Quadrat sind derart zu ordnen, daß die fünf wagerechten Reihen gleichbedeutend mit den fünf senkrechten sind und Wörter von folgender Bedeutung ergeben:
1. Filmschauspielerin, 2. Vogel, 3. körperliche Betätigung, 4. Hafenstadt in Italien, 5. Raubtier.

Visitenkarten-Rösselsprung.



Vorstehender Rösselsprung stellt die chiffrierte Visitenkarte eines bekannten Filmkünstlers dar.

Die Auflösungen der Rätsel folgen in der nächsten Nummer

Verantwortlich für die Redaktion:
Margarethe Schmeyers, Berlin.
Verlag der „Filmwoche" G. m. b. H., Berlin.
Druck: Deutscher Schriftenverlag G. m. b. H., Berlin SW 11.

SCARAMOUCHE

METRO GOLDWYN
PICTURES



Landeshuter Leinen- und Gebildweberei

F.V. Grünfeld

Größtes Spezialhaus für Leinen und Wäsche

Damenwäsche Herrenwäsche

Leinenwäsche Tischwäsche

Berlin W 8 · Leipziger Straße 20-22

Die **Hauptpreisliste** Nr. 169 U über **Wäsche jeder Art** (mit zahlreichen Abbildungen) wird auf Wunsch zugesandt.

Gelegentlich der Anwesenheit in Berlin sei ein Besuch der als Sehenswürdigkeit anerkannten Geschäftsräume (auch ohne Kaufbedarf) empfohlen.


Filmland
DEUTSCHE MONATSSCHRIFT
Aus dem Inhalt:
Meine zwangsläufige Entwicklung
von Conrad Veidt
Unsere Umfrage:
« Stil oder Schönheit »
sowie Beiträge von Mary Johnson,
Peter Perscheid u.v.a.
N°2 Dezember 1924
Preis 1 Mark


W·H·WITTIG
VOX

Scaramouche
Scaramouche
Scaramouche
Scaramouche
Scaramouche
Scaramouche

Eine Geschichte aus den Tagen der französischen Revolution

von

Rafael Sabatini

Regie:
Rex Ingram

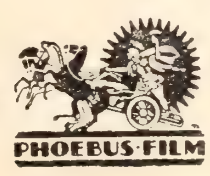
URAUFFÜHRUNG:
6. DEZEMBER 1924
IM MOZARTSAAL

Scaramouche
Scaramouche
Scaramouche
Scaramouche
Scaramouche
Scaramouche
Scaramouche
Scaramouche

In den Hauptrollen:

Alice Terry
Ramon Novarro
Lewis Stone

METRO-GOLDWYN PICTURES



Der Inhalt

Das Titelblatt der vorliegenden Nummer stammt von Fritz Beyer
Die Textillustrationen von Carl Hachez, Dassel-Weil und Gert
Der typographische Schmuck wurde von Dassel-Weil entworfen




LOHSE
Uraltes
Lavendel
Wasser
WIBATZ
Uraltes
Lavendel-Waſſer
DER ZARTE, KÖSTLICH ERFRISCHENDE WOHLGERUCH
PARFUMERIE
GUSTAV LOHSE
BERLIN
GEGR. 1831
LOHSE



Das große Erlebnis

Der Film hilft uns darüber hinweg, — mehr noch: er söhnt uns damit aus, daß wir im Grunde genommen so gar kein großes Erlebnis haben. Der Film vollbringt mit dieser Tätigkeit, die eine wirkliche Tätigkeit und nicht nur eine zufällige Eigenschaft ist, eine Mission, wie es eine höhere und bedeutungsvollere für die ganze zivilisierte Menschheit nicht geben kann: er läßt in der Phantasie das ausgeführt werden, was die Wirklichkeit jedem einzelnen von uns — erfreulicherweise — vorenthält. An die Stelle des wirklichen Abenteuers, das für jeden blutvollen Menschen eine Lebensnotwendigkeit ist, setzt der Film das phantastische i n n e r e Erlebnis, ein Surrogat, — aber ein Surrogat immerhin, das den Staat und die menschliche Ordnung in ihrem Gefüge erhält . . .

Wer von uns allen hat denn je ein großes Abenteuer gehabt, — eins, das gewissermaßen das Innere nach außen kehrte, das den ganzen Menschen umkrempelte und ihn als einsames, schwaches Individuum ganz der eigenen Initiative, dem eigenen Mut auslieferte? Gewiß: unsere Generation hatte den großen Krieg, aber dieser Krieg war ein M a s s e n schicksal, kein erdrückendes E i n z e l-Abenteuer . . . Und sind nicht die Frauen überhaupt dem Abenteuer abgewendet?

Es gibt da eine Saite in uns, die durch keine Zivilisation abgedämpft werden kann, die durch alle ruhigen Tage und alle Gefaßtheiten des Lebens mitschwingt, die jeder Sammlung abhold zu sein scheint und uns rastlos von einem Eindruck zum andern treibt. Wir suchen Eindrücke, — wir gehen den Eindrücken nach, — und wir spüren in den immer neuen Eindrücken ein Restchen der nomadisierenden Unstetheit unserer Existenz: wir sind nicht wunschlos glücklich, solange uns unverrückbare vier Pfähle umspannen, wir haben den Drang, uns auszudehnen, weite Bilder in uns aufzunehmen und immer neue Bilder, immer neue Empfindungen . . . Wir wissen vielleicht kaum noch, was das heißt, Abenteuer suchen, — denn was man heute Abenteuer nennt, sind vielleicht nur kapriziöse Scherze um uns herum, Spielereien, Tändeleien und Untreuen gegen uns selbst. Aber doch ist dieses winzigkleine Spiel, das wir als Abenteuer wagen, ein winzigkleines Ventil für die Sucht nach großen Erschütterungen, die in uns schlummert, — ein altväterliches Erbe aus bewegten Tagen frischen, uneingezwängten Menschtums, — ein fadenscheinig gewordenes Kleidchen um wirkliche Leidenschaften und kraftvolle Bedrängnisse . . .

Solche Erlebnisse — gibt es heute kaum noch. Die Empfindungen, die uns bewegen, sind die der Allgemeinheit, und wenn einer unter uns den geschäftlichen Bankerott anmeldet, — wenn einer von seiner Frau verlassen wird und zum Amtsgericht läuft, —

wenn einem das Haus über dem Kopf abbrennt und er sozusagen wieder von neuem zu bauen anfangen muß, — so sind das zwar alles Ereignisse der betrüblichsten Art, doch es sind keine Abenteuer, die das Unterste zu oberst kehren und aus alten Menschen neue machen. Das Abenteuer verlangt stürmische Aktivität, es verlangt ein impulsives Tempo, es verlangt ein absichtliches Draufgängertum . . .

Wo aber gehen wir „drauf"? In Börsengeschäften, in Spekulationen, in kaufmännischen Orders, die immer hübsch äußerlich bleiben und unserer zarten Haut keinen Ritz beibringen. Wir sind keine Haudegen mehr, keine Troubadoure, keine Freibeuter, keine elementaren Naturmenschen, — und die Feminisierung unserer parfümierten Zeit geht so weit, daß die Herrensocken um so schicker sind, je auffallender die Farben des großen Karomusters von den Obersitzen der Automobil-Omnibusse herunterleuchten. Was also riskieren wir? Nicht einmal die karierten Socken!

Und doch schlummert noch immer der bewußte Kern in uns: noch immer sehnt er sich nach persönlichen Abenteuern seltsam großer Ausmaße. Ja, wäre die parfümierte Feigheit nicht! Aber sie ist da, sie behauptet sich, sobald der einzelne Mensch sich vom Massenschicksal ablöst, und sie lenkt das Individuum zur Bedachtsamkeit. Sie lenkt es zu der Ueberlegung: warum sollte ich nicht die Abenteuer, die ich gerne fröstelnd erlebte, andern überlassen? Und sieh da —: Ist nicht der Film das Mittel, mich das empfinden zu lassen, was ich gerne ursprünglich und eigentümlich erlebte? Kann ich mir nicht die Abenteuer vorgaukeln und sie zu einem anscheinend persönlichen „Erlebnis" werden lassen? Zu einer Sensation in Gehirn und Zehenspitzen?

Da sehe ich eine schöne Frau, — hat sie nicht gleich das große Erlebnis, das ich suche? Hat sie nicht die Empfindungen, die ahnungsvoll auch in uns schlafen? Da ist die große Gerichtsszene . . ., da sind Verdacht und Entlastung, da sind die Gefahren des Kerkers und der Flucht aus enger Zelle . . . Sind das nicht Abenteuer, wie sie uns in den eigenen Träumen begegnen?

Wer wäre nicht schon im Schlafe geflohen, — wer hätte nicht schon träumend Grausames erlebt? Bei wem hätte, solange der Wille ausgeschaltet war, die Phantasie nicht Teile von dem ausgemalt, was geheime Wünsche gerne verwirklicht gesehen hätten?! Das große Abenteuer ist aus der Wirklichkeit in den Traum geflohen, und in der Wirklichkeit hat sich nur sein Abglanz im Filmbilde erhalten. Damit ist das Filmbild heute das große Erlebnis der Sehnsucht geworden; — ein Surrogat, aber doch ein nützliches Surrogat.

Und es ist nützlich, weil es sich so widerspruchslos in die Ordnung unserer polizeilich gemeisterten Zivilisation einfügt. Es wiegelt Leidenschaften ab und lenkt sie in stereotype Bahnen: der Film hat für das Abenteuer das Klischee erfunden. Es gibt keine Ueberraschungen mehr, es gibt auch für das einst gewaltige und gewalttätige Abenteuer nur noch dramaturgische Dogmen. An Stelle der Leidenschaften sind Akte und Peripetien gestellt, — an Stelle der Taten . . . zumeist nur noch Zwischentitel. Der Film ist ein Bändiger der Phantasie geworden . .

Und damit hilft er uns darüber hinweg, — mehr noch: er söhnt uns damit aus, daß wir selbst gar kein einziges großes Erlebnis mehr haben. Wir genießen, wir erleben nicht mehr zitternd und bangend, sondern nur noch schmunzelnd und zweifelnd . . .

Und wenn wir wirklich einmal im Innersten erschauern, so ist es sicherlich kein Abenteuer, sondern nur eine Gelegenheit, unsere moderne Gefühlszartheit zur weinerlichen Passivität des Bemitleidetseinwollens ausarten zu lassen. Es ist ja so schön, sich im Gruseln an fremden Schicksalen zu üben . . . und nachher zu einem guten Abendbrot zu gehen.



Phot. Binder

CONRAD VEIDT



Das glaub' – und wiſſe!

Sieh nicht den Glanz, der unter ſchnellen Geſten
Aus manchem Auge lächelnd-heiter ſtrahlt!
Sieh nicht den Ruhm, der an den ſelt'nen Feſten
Die Wangen rot und in Begeiſterung malt . . .

Sieh nicht den Stolz, der wie von hohen Thronen
Den Blick zum Volk herniedergleiten macht, —
Sieh nicht den Neid, der von den leeren Drohnen
Den Großen ſtets als Nachtgebet gebracht.

Sieh nur den Kummer, den die andern leiden,
Die von der Ungunſt in den Staub gezerrt . . .
Und ſieh die Qual, von denen, die beſcheiden —
Und denen vor dem Ziel der Weg verſperrt . . .

Sieh nur die Demut, daß ſie übergangen
Und all ihr Sehnen nun im Hunger ſtarb.
Und ſieh die Not — und ſieh das wehe Bangen.
Was folgt denn noch, da alles ſchon verdarb?

Das ſieh und denke: iſt das heiße Pochen
In deiner Bruſt nicht überſchneller Schwung?
So mancher Herzſchlag iſt ſchon jäh zerbrochen
Und lief ſich tot in der Begeiſterung.

Das ſieh — und denke: aus dem wilden Gären
In deiner Bruſt löſt ſich einſt licht und klar:
Nie ſollſt du blindlings Schmerzen anbegehren,
Weil vielen andern Schmerz beſchieden war.

Das ſieh — und denke: unter dieſen Bildern
Liegt eine Welt, die unſichtbar vergeht, —
Kein Lebender vermöchte es zu ſchildern
Auf wieviel Kummer jedes Bild gedreht . . .

Das glaub' — und wiſſe: unſichtbar verblaſſen
Die Träume, die dein heißer Herzſchlag zeugt, —
Die wilde Sehnſucht hat ſtets vor der kraſſen
Alltäglichkeit das zarte Knie gebeugt . . .

Nicht das iſt wahr, was ſichtbar aufgeblendet,
Im Bild dir Ruhm und hehren Glanz verſpricht, —
Nein: glaub' — und wiſſe, — das, was ſtumm verendet
Das kündet dir das trübſte Filmbild nicht!

Meine zwangsläufige Entwicklung

VON

CONRAD VEIDT.

Eine gefährliche Aufgabe ist es, die ich mir hier stelle, — nämlich die: mich so zu porträtieren, wie ich mir selbst erscheine. Ich habe dabei nur den einen Vorsatz, nichts zu beschönigen . . . und natürlich auch nichts schwärzer zu malen, als es sich von selbst ergibt. Ein solches Selbstporträt setzt voraus, sich einmal als Zuschauer zu betrachten; ich will also den Versuch machen, mich gewissermaßen hinauszuprojizieren aus mir selbst . . ., um Bilder zu sehen; Bilder von mir und meinen jeweiligen Umgebungen.

Die Umgebungen, glaube ich, sind's, die die Laufbahn eines jeden Menschen zwangsläufig begründen. Ich will nicht das alte Wort von der Resultante wiederholen, als die das Leben betrachtet werden muß; — gewiß: auch die Resultante aus den fremden, treibenden Kräften und der eigenen Kraft hat etwas Deutungsfähiges in sich. Aber schließlich kann es nicht mein Ziel sein, mich zu erklären, sozusagen selbst hinter meine eigenen Geheimnisse zu kommen . . . Ich kann mir nur vornehmen, Streiflichter auf dieses und jenes zu werfen, was mir gerade einen wichtigen oder entscheidenden Augenblick, einen wichtigen und entscheidenden Abschnitt einleitete . . .

Und das wichtigste war zunächst —:

Meine Geburt . . .

Ich habe einmal die Behauptung aufgestellt, daß ich in Potsdam geboren wurde, und ich habe dazu das Jahr 1893, als Datum sogar den 22. Januar angegeben. Keine Macht der Welt könnte mich bewegen, diese Behauptung heute zu widerrufen. Es hülfe auch nicht, in Abrede zu stellen, daß der Januar jenes Jahres ein ganz besonders kühler war, wenigstens in Potsdam, und daß infolgedessen der grundlegendste Eindruck, den ich von dieser Welt empfing, ein Mark und Bein erschauernder war. Ich bitte mithin sämtliche Chronisten, die sich einmal mit mir befassen sollten, schon heute zur Kenntnis zu nehmen, daß ich, wenn ich von einer „zwangsläufigen" Laufbahn spreche, das bedingungslos Fatalistische meiner Karriere mit jenem kalten Januar in Zusammenhang bringen möchte: als alles erschauerte, als alles von Frissonnements und Kältewirbeln durchrüttelt wurde, erwuchs die Notwendigkeit konsequenter Lebensprinzipien mir sozusagen vor dem kindlichen „geistigen Auge", und dieser Konsequenz bin ich, wie ich glauben möchte, durch alle Bühnen- und Filmrollen bis auf den heutigen Tag treu geblieben . . .



Die erste Aufnahme. Phot. Milster

Die Welt sucht konsequente Menschen; — bitte, bedienen Sie sich!

*

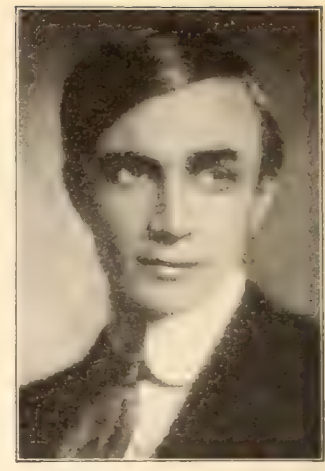
Wäre ich ein Gelehrter, ein Mann, der die Klassiker in Dichtkunst und Jurisprudenz und Mathematik und Meduseclamagraphie stapelweise verschlingt, um daraus weitere Werke mit gewaltig imponierenden Fußnoten zu extirpieren — bitte, stoßen Sie sich nicht an diesen ungewohnten und voller Berechnung applizierten Worten! —, so würde ich mich auf eine frühere Veröffentlichung von mir und über mich beziehen können, auf eine Veröffentlichung des Inhaltes, daß mein Vater früh starb und meine Mutter mir, während ich auf den Knien vor ihr hockte, schöne Geschichten aus schweinsledergebundenen Büchern vorlas. Da ich mich aber

durch eine derartige Erudition nicht auszeichne, so mag man es mir verzeihen, wenn ich mit schlichten Ausdrücken von der weichen, samtenen Stimmung spreche, die bei mir daheim herrschte, von den alten, ehrwürdigen Bildern und den birkenen Möbeln, zwischen denen meine Jugend verstrich, — und wenn ich sogar ein ganz klein wenig gestehe, daß auch jetzt noch ein Abglanz jener sonnigen Tage auf den nachdenklichen Stunden zu liegen pflegt, die mir meine Arbeit auf der Bühne und im Atelier läßt. Es ist, als ob heute, wenn der Lärm des Glashauses endlich verebbt ist, jene ruhige Gesammeltheit zu mir flüchtet, die ich einstmals fluchtartig verließ, da es sich darum handelte, das stille Potsdam mit dem geräuschvolleren Berlin zu vertauschen. Mein Gott: — Potsdam . . . Berlin; das waren für mich Gegensätze, wie Poesie und Prosa . . . Und so sehr mich auch die Poesie lockte, so sehr mußte ich sie durch die Prosa des Alltages doch erst erobern. Ich mußte gewissermaßen auf einem gekrümmten Wege zu ihr zurückkehren, gerade so, wie sie heute zu mir zurückkehrt, nachdem ich sie Jahre hindurch verleugnete...

Ich mußte erst — da ich von der Prosa spreche — an den Aschingerwürstchen vorbei, denn, so leid mir's tut, — stolz bin ich noch heute darauf, daß mir Berlins größte Herrlichkeit eine Aschingerfiliale mit einem Paar Wiener Würstchen erschien. Alles andere hatte ich ja daheim, — aber die warmen Wiener . . . O, da mußte man schon die „Enge" des mütterlichen Hauses verlassen, um zu ihnen zu gelangen. Und schließlich war ja ganz Berlin nur um die Wiener Würste herumgebaut . . . . . .

★

Daß dies ein verfrühter, ein voreiliger Eindruck war, machte mir etliche Jahre darauf der Mathematiklehrer des Schöneberger Hohenzollern-Gymnasiums klar. Ich war sicherlich kein ganz schlechter Schüler, aber allzu viel Gutes dürfte ich wohl auch nicht von mir behaupten, denn meine damaligen Mitschüler würden sonst mit wahrheitsgetreuen Dementis nicht zu sparen brauchen. Besonders die Mathematik hatte es mir angetan. Es gab beinahe keinen Lehrsatz, der vor mir sicher war, und — soweit ich mich entsinne — gab es keine einzige mathematische Aufgabe, kein Exempel, bei dem ich aus freien Stücken zu demselben Endresultat gelangt wäre, wie mein Lehrer. Es gab infolgedessen verschiedene Auseinandersetzungen — nicht etwa zwischen dem Lehrer und mir: nein, da genügte in der Regel eine kurze magisterliche Bemerkung, und ich hatte das Nachsehen und Nachsitzen —, aber die Auseinandersetzungen erwiesen sich zwischen meinen Mitschülern und mir als erforderlich, da ja der für den Spott nicht zu sorgen braucht, der den Schaden hat. Die Pausen nach den Mathematikstunden verliefen also sehr häufig sehr bewegt, und wenn ich des Sonntags mit blauen Stellen nach Potsdam auf Besuch fuhr, so hatte ich nur die beruhigende Gewißheit, daß es den besseren Mathematikern aus der Tertia auch nicht besser ging. Dafür hatte ich Alltags eine um so wirksamere Ablenkung: die kompliziertesten Lehrsätze der Algebra versanken vor mir im Orkus, der Ordinarius tauchte spurlos in der Kathederversenkung unter, die Wandtafel ließ alle Quadrat- und Kubikwurzeln verschwinden . . . wenn ich an die gestrige Vorstellung im Deutschen Theater dachte. Es gab für mich immer eine „gestrige" Vorstellung, denn so oft es nur anging, opferte ich eine Reichsmark und schwang mich drinnen in der Schumannstraße auf Reinhardts Olymp, um in jener Welt des Scheins zu atmen, die so viel wirklicher und echter und ausschlaggebender war, als der Cosinussatz . . .


Gerade achtzehn geworden

★

Natürlich: auch ich wußte vom ersten Tage an: — das, was die Schauspieler dort unten vormachten, das konnte ich selbst schon lange. Abend für Abend stand ich um sechs Uhr vor dem Galerie-Aufgang, — und immer schwebte es mir vor: das ist nur eine Passage, die du dir hier leistest. Dein eigentlicher Weg geht drüben durchs Künstlerportal.

Diese Steintreppe, die zum Olymp hinaufführte, wurde mein Schicksal.

Da stand, fast gleichzeitig Abend für Abend, der alte Zimmermann, der ehrwürdige, langbebartete. Er strich sich mit allen fünf Fingern durchs Haargehänge, der gute Wotan, musterte uns Schwarmgeister mit freundlichen Augen und nickte hierhin, nickte dorthin. Ach, was Zimmermann, das Faktotum, der Kastellan, der Portier — ich weiß gar nicht, was Zimmermann alles für Posten in der Schumannstraße bekleidete — was dieser gute, liebe Mensch für menschliche Sehnsüchte auf der Steintreppe versammelt gesehen hat, das hat so leicht kein zweiter Berliner erlebt. Nicht einmal ein Filmdirektor . . .

Ich fiel ihm auf: groß, hager, mager, dünn, — eine nach oben hin endlose Stange . . . So stand ich vor ihm... und sprach ihn an. Und erzählte, erzählte . . .

Tage hindurch erzählte ich ihm immer dasselbe . . .

Und dann nahm er mich einmal mit hinein, zu Blumenreich führte er mich, Reinhardts Mitarbeiter . . .

Gerüche umfingen mich: Staub wirbelte auf, Schminke roch, Holz dünstete, alte Leinwand fusselte hier und dort . . .

Und ich stand vor Blumenreich und deklamierte, polterte, sang, zwitscherte, rezitierte . . .

Ich — mit einem Wort — ich debütierte . . ., frisch von der steinernen Olymptreppe weg . . .

„Und wie heißen Sie?" — das war sein Urteil.

„Conrad Veidt . . ." stammelte ich.

„Kommen Sie morgen um halbelf wieder, junger Mann . . ."

An diesem Abend ging ich nicht ins Theater. Ich turnte durch die Straßen, ich rannte durch den Tiergarten, ich alberte durch halb Schöneberg: morgen sollte ich Reinhardt „vorsprechen"!

✶

An einem kalten Januartag wurde ich geboren, — die Mathematik ließ mich kalt, die ganze Schule überhaupt; — an einem kalten Herbsttag hatte mich das Schicksal auf der Steintreppe gepackt . . .

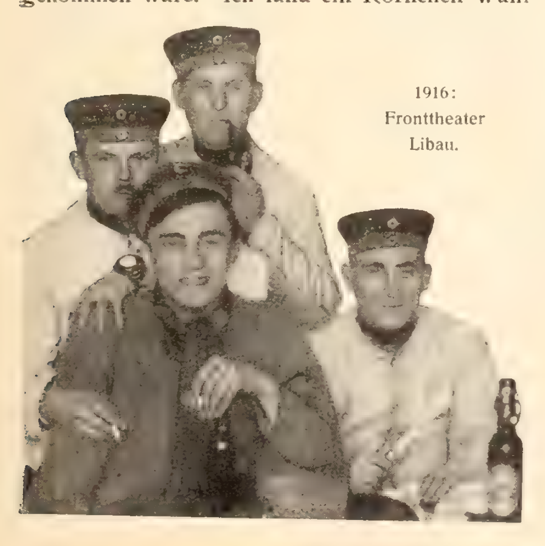
Ich war mir treu geblieben . . .

✶

Es ging —, und es ging auch nicht. Berlin war schon ganz gut, aber die großen Rollen wachsen für den Anfänger nur in der Provinz.

Das Lampenfieber ging an, ich habe nie viel davon kennengelernt, — doch andere brachten mich oft in Verzweiflung.

In einer kleinen Provinzstadt dachte ich zum erstenmal über den Unterschied von Bühne und Film nach. Ich müßte lügen, wenn ich sagen wollte, daß der Film hierbei schlecht weggekommen wäre. Ich fand ein Körnchen Wahrheit in und an ihm. Und ich fand in ihm, weil er Bild war, Berührungspunkte mit mir. Die Technik Reinhardts war mir nie leicht gefallen, ich hatte an ihr mehr Schwierigkeiten gefunden, als an der mimischen Entfaltung, an der mimischen Charakterisierung . . . Und das ließ mich über den Film nachdenken. An sich gefiel mir der Film nicht, aber der Weg, den der Film vor 1914 erschloß, — dieser Weg gab mir zu denken . . .



1916: Fronttheater Libau.

Draußen heulte der Sturm, als ich aus dem Kino kam.

Ich mußte ins Theater, ging über das holprige Marktpflaster, ging den schmalen Bühnenaufgang hinauf . . .

Eine berühmte Schauspielerin war da, sie gastierte, — sie hatte die führende Rolle übernommen . . ., ohne vorher proben zu können.

„Veidt," hatte mir am Mittag der Direktor gesagt, „Sie können mit ihr nicht proben, ihr Zug kommt um sieben Uhr sechsundzwanzig . . um acht fangen wir an . . . Aber Sie können beruhigt sein: das Stück ist ihre Bombenrolle . . . es kann nichts passieren. Spielen Sie, wenn Sie befangen sein sollten, auf die Souffleuse zu . . . Basta damit!"

Ich betrat meine Garderobe. „Ist sie da?" fragte ich.

„Der Zug hat zwölf Minuten Verspätung," antwortete man.

Na schön . . . Ich hüllte mich, weil der kalte Novemberwind durchs Garderobenfenster zog, in meine mittelalterliche Toga und repetierte. Der Wind zwischen Fenster und Tür durchrüttelte mich.

Dreißig Minuten vergingen darüber.

Der Direktor kam: „Veidt —, klappt's?"

„Denke doch."

Dann kam sie. Aufgekratzt, großartig, splendid.

Sie guckte in meine Garderobe: „Sie sind mein Partner, wie?"

„Ja, meine Gnädigste . . ."

Sie lachte: „'n bißchen klein sind Sie für mich . . ."

Und so fing die Vorstellung an.

Ich war wirklich „in Form" an diesem Abend; ich konnte es sein, weil mich Reinhardt abgebrüht gemacht hatte. Aber wer nicht in Form war, war die große „Gastin". Ich legte los, ich spielte, ich griff mit den Händen bis zum Schnürboden hinauf . . . Ich erklärte, daß es mir unmöglich sei, mit dieser Frau auch nur noch eine Stunde zusammenzuleben, — „unsere Wege trennen sich!" behauptete ich . . .

Da sah ich, wie die große Künstlerin mich unverwandt fixierte, hilflos, betreten, angstvoll . . .

„Ich muß Sie unbedingt verlassen, geben Sie sich gar keine Mühe, mich umstimmen zu wollen," grollte ich improvisierend . . .

Noch immer keine Antwort.

Gott sei dank, — das Publikum merkte nichts. O, dieses dankbar ahnungslose Publikum. Und ich überlegte: was hat sie nur . . . warum spielt sie nicht weiter? Sieht sie weiße Mäuse . . . oder was? Oder was?

„Sie schweigen," donnerte ich, „ja, Sie schweigen, weil sie fühlen, daß bei mir jedes Wort überflüssig wäre . . ., weil Sie fühlen, daß Ihre Koketterie bei mir zerfasert . . ."

Zerfasert . . ., zerfasert . . ., mein Gott, ich zerfaserte selbst, wenn die gute Dame nicht bald beredter wurde. Was sollte ich bloß noch sagen? Und blaß wurde sie! Die Souffleuse schrie . . ., sie brüllte über die Bühne hin, aber die Dame verstand nichts, sagte nichts, tat nichts . . .

Kaltblütig —, kaltblütig! — ermahnte ich mich . . .

Da — ein Seufzer, — ein Röcheln . . .

Und . . . platsch! lag die „Gastin" auf dem Boden.

Mein Himmel . . .!

Ich stürzte auf sie zu, kniete nieder, sagte laut: „Ja, so weit hat es Ihre Herzlosigkeit kommen lassen . . .! Und nun brechen Sie selbst zusammen . . ." Und leise fuhr ich fort: „Was ist denn los?"

„Laß den Vorhang runter!"

Auch das noch! Ich raffte mich wieder auf, sah die Frau traurig an und nickte: „Welch eine Ohnmacht hält Sie umfangen, Sie Aermste!"

Dann ging ich mit zirkelnden Schritten rückwärts zur Kulisse und richtete befehlsmäßig aus: „Also runter mit dem Vorhang!"

Und behutsam, traurig und gefühlvoll fiel der Vorhang mitten in der Szene . . .

Ich schlich mich, während Feuerwehrleute und Direktor die nun ganz „ohnmächtig" gewordene Diva in die Gala-Garderobe schleppten, in meinen Verschlag, sah ich in den Spiegel und dachte: hat sie denn vor dir einen solchen Schreck bekommen?

Und dann — kreuzweise zwischendurch und während der kalte Zug zwischen Fenster und Tür mich umstrich — weiter: ja, beim Film hätte das nichts ausgemacht . . . Da kann jeder dreimal ohnmächtig werden . . .

Aber auf der Bühne . . .

✶

Kriegsfackeln über Deutschland!

Leb wohl, Theater!

Ach, und die deutsche Filmindustrie macht sich mausig!

Kunststück —, Frankreich liefert nichts mehr . . . Da können die Berliner schon rangehn!

Bloß ich kann nicht mitmachen: — als Ersatz dafür Fronttheater Tilsit, Fronttheater Libau. Und „Strammgestanden!" — wenn ein Offizier kam.

Abends saßen dann die Offiziere im Theater und dachten sich vielleicht: — den Kerl da werden wir uns morgen mal etwas besser vornehmen!

Immerhin verdanke ich den nachsichtigen Zuschauern vieles, sehr vieles. Hier konnte ich allerlei ausprobieren. Niemand nahm mir das Nichtgelungene krumm . . .

Und wenn's gar zu schief ging — und ich mal etwas höher als hochgenommen wurde, wenn man fragte: „Wo sind Sie denn eijentlich her, was?" — so stand ich vorschriftsmäßig stramm und erkaufte mir eine größere Liebe mit meiner allzeit paraten Antwort: „Aus Potsdam, zu Befehl!"

✶

1917 — zu Reinhardt zurück.

Uraufführung von Kaisers „Koralle". Ich hatte zu der Premiere trainiert wie zu einem Boxmatch; ich fühle, daß ich wieder einmal glücklich „in Form" war. Der Abend ging an mir vorüber — wie so viele andere, ich war



CONRAD VEIDT
als „Orlac".

ahnungslos und verträglich, bis eine Kritik über diese Aufführung geboren wurde, — eine Kritik, die alles begründete. Siegfried Jacobsohn schrieb sie in der „Weltbühne“, und sie lautete:

„ . . . wenn nicht ein neuer Herr Conrad Veidt gewesen wäre, der einen neuen Ton und ein neues Gesicht und den Zauber der letzten Szene auf die Bühne gebracht hätte . . .“

Heute denke ich über Kritiken anders als damals vor sieben Jahren, — aber zugeben muß ich doch, daß ich dieser Kritik unmittelbar alles zu danken habe . . .

Die „Koralle“ war übrigens an einem kalten, bitterkalten Abend uraufgeführt worden. Und als ich ins Café ging, wo ich durch Zufall die Kritik in die Hand gespielt bekam, pfiff mir der Wind durch den Paletot, daß ich gleich zwei „Schwarze“ auf einmal bestellt hatte.

. . . Es ist schon etwas Wahres dran — am Zwangsläufigen.

★

1917 legte ich mich auch für den Film fest.

Es war nach dieser „Koralle“, die meinen Namen groß in die Berliner Zeitungen gebracht hatte. Robert Wiene brauchte einen Inder, und er verfiel auf mich. Wie der Film hieß, das kann ich nicht mehr sagen: — ich erlebte jedenfalls meine Filmgeburt als Brahmane.

Später, da May mich zum Maharadschah von Eschnapur machte, habe ich noch erschüttert an den ersten Inder gedacht, den mir Wiene in die Schuhe schob.

Wie gar nicht anders zu erwarten war, ging dieses Experiment sang- und klanglos vorüber. Auch ein zweiter Versuch, den Leni mit mir machte, erwies sich als Feld-, Wald- und Wiesenarbeit. Ich blieb der Bühne einseitig ergeben, da auch Leni nur an meine Eignung zum Inder glaubte, und ich von Harry Liedtke glattweg an die Wand gespielt wurde.

Erst Richard Oswald brachte einen Wechsel.

Aber — ob ich's mir selbst zuzuschreiben habe, daß ich gleich auffiel? Lassen wir's unentschieden. Es war ja die Zeit, da die Welt nur aus sexuell unaufgeklärten Menschen bestand — nach dem Kriege! —, und wo das Hauptverdienst der Mitmenschen war, „aufklärend“ zu wirken. „Das Tagebuch einer Verlorenen“ war nur ein unschuldiger Auftakt zu dem Allen gewesen, . . . meine persönliche Entdeckung ging über dieses Tagebuch hinaus ... Briefe, Kritiken und die öffentliche Meinung, nicht zuletzt auch der Erfolg brachten mich zum Nachdenken über den Film im allgemeinen.

. . . . Was ging denn mit diesem außerordentlichen Ausdrucksmittel vor?

★

Ueber die Wirkung war nicht zu reden. Eine Eindringlichkeit, die die Zeitung um so vieles übertrifft, wie das Bild die Schrift, hatte den Siegeszug des Kinos herbeigeführt. Die Wirkung langte von weit oben bis tief unten, vom Villenviertel bis in die Vorstadt, sie erstreckte sich auf Frauen, Männer und Kinder. Das Feld war also da. Wie aber es bebauen?

Mit dem rein Technischen habe ich nicht halb so viel zu kämpfen gehabt, wie mit der Technik auf der Bühne. Daß ein Filmschauspieler jeden Sport beherrschen muß, daß man Stunden und Stunden lang am Tag und in der Nacht probieren, wieder probieren, arbeiten und arbeiten muß, hat mir nichts ausgemacht, weil ich auf dem langen Wege immer mein Ziel vor



Die Gattin des Künstlers. Phot. Badekow

Augen sah. Ich glaube, ich bin auch niemals in den Fehler verfallen, mich mit meinen Gestalten zu identifizieren oder gar eine Pose anzunehmen. Ich merkte, daß die Arbeit beim Film bedeutend schwerer als beim Theater ist, schon deshalb, weil der große anreizende Faktor des Theaters fehlt: das Fluidum des Publikums. Wenn ich's trotzdem geschafft habe, — woran das wahrscheinlich lag?

Nun, wer mich im Film gesehen hat, wird zugeben, daß ich weder jenen Typus des „schönen" Frauenlieblings repräsentiere, noch eigentlich ein Tausendsassa von Sportsmann bin. Ja, es gibt, wie ich bestimmt weiß, Leute genug, die mich geradezu häßlich finden. Und trotzdem . . . Nun, dieses auch mir sonderbare Geheimnis kann ich selber nicht enträtseln. Ich kann nur einfach psychologisch beschreiben, was sich in mir vollzieht, wenn ich filme und wenn ich mich für einen Film vorbereite. Mag sein, daß der Leser in dem einen oder anderen Detail dieser Selbstzergliederung das Wesentliche erblicken wird. Ich selbst, wie gesagt, bin mir nicht im Klaren darüber. — Wenn ich eine neue Rolle bekomme, so nehme ich zunächst das Manuskript an mich und — ich finde keinen drastischeren Ausdruck dafür — infiziere mein ganzes Wesen damit. Tage-, ja wochenlang vor den Aufnahmen lebe ich dann völlig zurückgezogen, ganz, ich möchte beinahe sagen, omphaloskopisch auf mich selbst, beziehungsweise jenen seelischen Infektionsprozeß eingestellt. Und sehr bald fühle ich mit geradezu erschreckender Intensität, wie die Person, die ich darzustellen habe, in mir wächst, wie ich mich in sie verwandle. Es dauert nicht lange und ich kann beobachten, daß ich — noch v o r den Aufnahmen — auch im zivilen Leben, ganz anders mich bewege, anders spreche, anders blicke, überhaupt anders mich verhalte als sonst, daß der Conrad Veidt in mir allmählich ganz jener andere geworden ist, den ich „darzustellen" habe, in den sich aber vielmehr mein Ich autosuggestiv verwandelt hat, Besessenheit wäre der richtige Ausdruck für meinen Zustand. Ist dann der erste Aufnahmetag da, dann mache ich es gewöhnlich so: ich gehe allein für mich durch die fertig gebaute Dekoration, sehe sie mir zunächst ganz bewußt an, lasse sie auf mich wirken und spaziere darin so lange herum, bis ich diese Räumlichkeiten vollständig beherrsche, auch mit geschlossenen Augen, — gleich als wäre es etwa das Schlafzimmer meiner eigenen Wohnung. Wenn dann die Lampen zur Aufnahme eingeschaltet werden, dann bin ich blind und taub für die sogenannte Wirklichkeit. Ich sehe und höre nur mehr nur jenes Traumland, jenes Phantasiemilieu, das die andere Wirklichkeit sein soll. Das geht oft soweit, daß ich zuweilen auch noch geraume Zeit, nachdem die Lampen verlöscht sind und der Regisseur mir bereits den Rücken gekehrt hat, weiter „spiele", bis mich schließlich irgendwer, ein Kollege etwa, mit der besorgten Frage, ob ich nicht vielleicht doch verrückt geworden bin, in die Wirklichkeit zurückruft.

Ganz analog ist die Art, wie ich Maske mache. Ich „mache" nämlich gar keine. Ich sitze vielmehr vor der ersten Aufnahme eine halbe Stunde, eine Stunde vor dem Spiegel und starre mir, innerlich völlig schon von meiner „Rolle" infiziert, in die Augen. Ich starre mir völlig passiv, ein oberflächlicher Beobachter würde vielleicht sagen idiotisch, in die Augen. Und schließlich stellt sich heraus, daß meine Hände so gut wie unbewußt durch ganz unüberlegte, ungewollte Schminkstriche, durch ein paar Griffe in die Haare, jene „Maske" erzeugt haben, die sich dann als der einzige, für mich adäquate physiognomische Ausdruck der darzustellenden Persönlichkeit erweist. Bei geschichtlichen Rollen kümmere ich mich nie um etwaige historische Porträts. Ich schaue sie mir gar nicht an. Bei einigem Nachdenken wird man verstehen, daß dies nur entsprechend ist bei jener von innen heraus arbeitenden, ich hätte beinahe gesagt, visionären Art des Gestaltens.

So ungefähr sieht die „Methode" aus, nach der ich arbeite. Vielleicht wird mancher in diesen Ausführungen eine Art Frozzelei erblicken wollen, wie sie etwa darin liegt, wenn „Zauberkünstler" am Schlusse ihrer Produktionen dem Publikum Zug um Zug das enthüllen, was sie machen: „Voilà, das ist alles ganz einfach, meine Herrschaften! Geschwindigkeit ist keine Hexerei. Also sehen Sie: Erst so, dann so und dann so." . . . — Nichts, ich beteuere es, nichts liegt mir ferner. Ich wollte bloß damit den Versuch einer psychologischen Beschreibung jener merkwürdigen Vorgänge zu Papier bringen, die sich in mir während der Arbeit vollziehen, soweit sie mir retrospektiv zum Bewußtsein kommen. Und in ungeheuchelter Demut und Bescheidenheit bekenne ich, diese rätselhaften Zustände zu e r l e b e n, ohne sie b e g r e i f e n zu können. —

Und das Theater?

Es ist eigentlich über all diese Erwägungen und Betätigungen nie zu kurz gekommen, nur in e i n e m kann ich nicht mittun: — ich kann das Theater nicht beklagen; ich kann nicht bedauern, daß es „durch den Film" erdrosselt würde. Ein so altes Kunstinstitut wie die Sprechbühne kann, wenn es wirklich gut und stark ist, nicht durch eine technisch beeinflußte Sache, wie der Film eine ist, verdrängt werden, wenn nicht begründete Ursache dazu vorliegt. Ich komme hier wieder zum „Zwangsläufigen" zurück. Ich stehe auf dem Standpunkt, daß das Theater dem Film innerlich den Weg geebnet hat; wäre das Theater heute ein anderes, wäre der Film auch ein anderes geworden. Aber: da das Theater so werden konnte, wird wohl nicht einmal ihm die Schuld beizumessen sein, sondern der Entwicklung



CONRAD VEIDT als Graf Kostia

Eins der ausdrucksvollsten Bilder des Künstlers aus der neuesten Zeit

unserer Zeit überhaupt, denn auch das Theater unterliegt in Auf- und Abstieg der Zwangsläufigkeit . . .

Trotzdem teilt sich noch heute meine Liebe zwischen beidem.

★

Ich sehe die Reihe meiner Filmerfolge zurück: ich denke an „Dida Ibsens Geschichte", „Es werde Licht", „Anders als die Andern", — der „Prinz Kuckuck" fällt mir wieder ein, der „Reigen"... und dann an die neuen Großfilme, deren Ausmaße über alles Ersonnene und Erträumte hinausgingen.

Man suchte meine Filme im Ausland, man suchte schließlich mich selbst. Ich ging nach Paris, drehte dort unter Jacques Robert den „Comte Kostia" — und lernte es, international auslegbare Fragen beantworten. Ich traf mit Abel Gance zusammen, dem Urheber des großen Films „La Roue" . . . „Kommen Sie," sagte er, „wir werden gut zusammenarbeiten . . ." . . . Ich kehrte nach Berlin heim. Mauritz Stiller kam zu mir: „Warten Sie —, halten Sie sich frei . . . Ich bin binnen kurzem aus der Türkei zurück . . . und dann . . ."

Was dann —?

Ich frage mich selbst: was dann —?

Die Entwicklung, fast mischt sich jetzt ein elegischer Zug in diese Feststellung, geht ihre unabänderlichen Wege, — sie geht über Landesgrenzen hinaus und kehrt wieder in die Heimat zurück, — Aufgaben kommen und gehen . . .

Hat es einen Zweck, zu fragen: — was dann?

★

Doch, es hat einen Zweck, denn in dieser Zuversicht liegt gleichzeitig die Befriedigung am Leben überhaupt. Ich brauche nur „Es werde Licht" mit einem meiner letzten Filme, mit „Orlacs Hände", zu vergleichen; nicht die schauspielerische Arbeit berücksichtige ich dabei, sondern umfassend die Konzeption des Manuskriptes, die Auffassung der Regie von der Darstellung, die Ideen der Mitwirkenden über die Dekoration. Mit wie riesigen Sprüngen zwischen diesen beiden Filmen die Entwicklung vorwärtsgestürmt ist, beweist allein das nachcaligarische Tempo: Caligari war eine eruptive Tat, war ein Schleudern nach vorn, — die Masse der Filme konnte nur langsam folgen und hat noch heute nicht jene kompakte Linie erreicht. Wohlverstanden: — nicht die Linie des Expressionismus, sondern die der Intensität des Schauens. Aber die Zeichen mehren sich, — denn auch „Orlacs Hände" gehören dazu, auch Orlac ist Vision. Und der Film soll in seiner reinsten Inkarnation . . . Vision sein. In diesem augenscheinlichen Widerspruch liegt das große Geheimnis, liegt das dualistische Mysterium der flimmernden Leinewand begründet.

Und an diese zwangsläufige Zukunft des Films glaube ich — wie an die Zwangsläufigkeit einer jeden individuellen Laufbahn. Ich weiß, daß wir heute nicht am Ende stehen können. Ich weiß, daß unsere Praktiken und Gesetze, unsere Technik und unsere Routine durchaus noch nicht das letzte sind. Die Bedeutung des Films ruht ja nicht nur in seiner industriellen Machtstellung. Nicht nur darin, daß Deutschland neben der Filmindustrie kaum noch eine hat, die den Krieg so überdauerte, die so kräftig weiterpulsiert, und die an rein materiellen Gütern schon wieder zu exportieren imstande ist. Nicht nur darin steckt die Bedeutung des Films, daß seine Erzeugung ein Heer vor Arbeitern, Angestellten, Kaufleuten und Künstlern ernährt, sondern, er hat meines Erachtens auch eine große zukünftige künstlerische Bedeutung. Das Theater hat dreihundert Jahre gebraucht, ehe es so weit war wie heute, ehe man Strindberg spielen konnte und Wedekind —, was wird erst der Film vermögen, wenn er nur hundert Jahre Lehr- und Lernzeit hinter sich haben wird? Wir alle sind nur Diener eines kühnen Anfangs, nichts mehr...; aber wir wollen dafür sorgen, daß die, welche nach uns kommen, auf uns als auf ihre einsichtsvollen Vorläufer zurückblicken können. —



Einige Psychologen sind der Ansicht, daß die Liebe die ungewollteste, uneigennützigste, unberechnendste aller Leidenschaften, abgesehen von der Mutterliebe, ist. Diese Ansicht ist ein grober Irrtum. Wenn auch der Mehrzahl der Menschen der Beweggrund für ihre Liebe nicht klar wird, so beruht doch jede körperliche und seelische Sympathie auf Überlegungen, die der Verstand, das Gefühl oder das brutale Verlangen anstellen. Die Liebe ist eine in ihrem Grundwesen egoistische Leidenschaft.

Balzac („Cäsar Birrotteau")

Aberglauben unterm Glasdach

VON RUTH V. SCHIMPFF

ILLUSTRIERT VON CARL HACHEZ

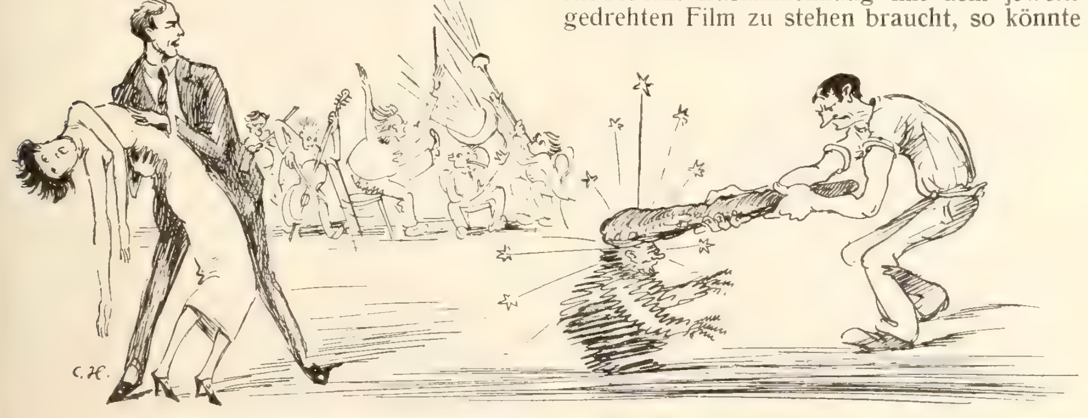
Das sagenumwobene Mittelalter kann man wohl mit Fug und Recht als die Wiege des Aberglaubens bezeichnen. So manches, was uns gewöhnliche Sterbliche heutigen Tages noch mit Grauen erfüllt und als untrügliches Vorzeichen nahenden Unheils erscheint, hat seinen Ursprung zweifellos in der Zeit, da Hexenverbrennungen noch an der Tagesordnung waren. Nur weil der Aberglaube jener Periode harmlose Zusammenhänge absolut mit übernatürlichen Ursachen erklären mußte, hat manches blühende junge Leben auf dem Scheiterhaufen enden müssen.

Von alters her hat der Aberglaube in religiösen Dingen seinen hauptsächlichen Nährboden gefunden; und bis auf den heutigen Tag vermag sich unser jetzt so aufgeklärtes Menschengeschlecht nicht ganz davon zu befreien. Naturgemäß wird die Mystik des Aberglaubens besonders in den Kreisen gepflegt, in denen Phantasiereichtum und Verständnis für übersinnliche Vorgänge vorherrschen. Man hat bisher, und auch wohl mit Recht, viel von dem Kultus gesprochen, den das Schauspielervölkchen mit abergläubischen Dingen zu treiben beliebt; in der Tat verlockt wohl auch das Leben vor und hinter den Kulissen, mit all seinen Aufregungen, mit seiner unbedingten Abhängigkeit vom Zufall, vom guten Willen des Publikums, von der Kritik, der Laune des Regisseurs und last not least der eigenen Stimmung dazu, mit den geheimnisvollen Mächten, von denen unsere Schulweisheit sich nichts träumen läßt, auf besonders guten Fuß zu stehen. Daher ist es auch ganz erklärlich, daß beim Film, wo der Zufall und das Glück eine noch viel größere Rolle spielen, der Aberglaube noch ärgere Blüten treibt.

Um sich hiervon zu überzeugen, braucht man nur einmal einen Blick in das Filmatelier zu werfen, wenn gerade „gedreht“ wird; das heißt in der Filmsprache, wenn eben ein solches Filmkunstwerk entsteht; da kann man auf diesem Gebiet erstaunlich viel Neues lernen.

Die Heldin stirbt in den Armen des Liebhabers, es darf aber beileibe keine ernste Musik diese traurige Angelegenheit begleiten, der Film könnte darum durchfallen, der Erfolg zum mindesten in Frage gestellt werden.

Das ist überhaupt die Grundnote jeden Aberglaubens bei den Filmleuten; wenn dies oder jenes geschieht, was für den unparteiischen Beobachter durchaus nicht in ursächlichem Zusammenhang mit dem jeweils gedrehten Film zu stehen braucht, so könnte



Wenn die Heldin stirbt, spielt die Kapelle eine echte Samba . . .

immerhin, wenn es die bösen Mächte wollen, der Erfolg gefährdet werden. Natürlich sagt man das nicht laut, nur ganz im geheimen gesteht ein jeder der Beteiligten, vom Star bis zum Statisten, sich das ein und vermeidet nach Möglichkeit eine allzu grobe Herausforderung des Schicksals.

Wie weit verbreitet der Aberglaube mit der traurigen Musik ist, beweist folgendes Geschichtchen, das man sich in amerikanischen Filmkreisen erzählt. William Beaudine drehte für die „First National" einen Film, in dem verschiedene Szenen vorkommen, bei denen nach normalem Empfinden ein Trauermarsch erforderlich gewesen wäre. Es wird beispielsweise in einer der Szenen der Held mit einer Keule niedergeschlagen und dann weggetragen; dazu spielt das Orchester Mendelssohns Frühlingslied. Hätte es angefangen, Chopins Trauermarsch zu intonieren, wären zweifellos alle Beteiligten — selbst das technische Personal — davongelaufen.

Der Unglücksfreitag, der ja auch im Familienleben eine große Rolle spielt, wird naturgemäß auch von den Filmleuten sehr gefürchtet. Niemals wird eine Filmgesellschaft, die sich ja auch des öfteren in nicht ungefährliche Situationen begibt, an diesem Wochentage eine Reise antreten. Es tut auch nicht gut, am Freitag mit einem neuen Film zu beginnen, und absolut Tabu ist „Freitag der dreizehnte". — Die Katze, schließlich eines der ältesten Haustiere, hat immer etwas Geheimnisvolles gehabt, vielleicht liegt es an den unheimlichen grünen Augen, die im Finstern leuchten können, vielleicht auch daran, daß man sich in früheren Zeiten nicht erklären konnte, wieso Funken sprühen, wenn man das unglückliche Tier gegen den Strich liebkoste. Ich kannte jedenfalls einen berühmten und nebenbei sehr vernünftigen Filmdarsteller, der nicht zu bewegen war, sich zu schminken und aufzutreten, wenn ihm auf dem Wege zum Filmatelier eine Katze über den Weg gelaufen war.



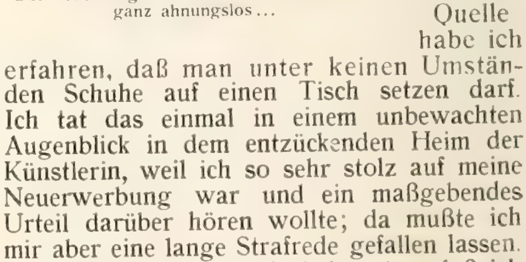
Auch ein Hemdchen ist oft tückisch . . .

Die Filmschauspielerin Erna Morena hat mir einmal erzählt, daß sie selbst schon häufig die Erfahrung gemacht hat, wie verhängnisvoll es werden kann, wenn man nicht auf die warnende Stimme der „Garderobiere" hört: „Frau Morena, um Gottes Willen, was haben Sie jetzt wieder gemacht? Der Spiegel lag in Scherben zu ihren Füßen."

„Was ist denn nun schon wieder?"

„Das bringt ja sieben Jahre Unglück", jammert die Hüterin der Schwelle.

„Wenn es auch nicht ganz so schlimm war," meinte die Künstlerin, „so habe ich zweifellos jedesmal besonderes Pech gehabt, wenn mir das Malheur passierte, einen Spiegel zu zertrümmern." Aus derselben Quelle habe ich erfahren, daß man unter keinen Umständen Schuhe auf einen Tisch setzen darf. Ich tat das einmal in einem unbewachten Augenblick in dem entzückenden Heim der Künstlerin, weil ich so sehr stolz auf meine Neuerwerbung war und ein maßgebendes Urteil darüber hören wollte; da mußte ich mir aber eine lange Strafrede gefallen lassen. Ich kann allerdings nicht behaupten, daß ich dann vom Schicksal besonders schwer für meine Herausforderung bestraft worden wäre.



Der bedeutungsvolle Kater selbst aber ist ganz ahnungslos . . .

Bis jetzt habe ich aber nur von Dingen gesprochen, die Unglück bringen. Aber Erna Morena hat mir auch eine sehr diskrete Geschichte erzählt, wie man das Glück beim Zipfelchen ergreifen kann, nämlich beim Hemdenzipfel. Wenn man versehentlich verkehrt in sein Hemdchen geschlüpft ist, darf man beileibe den Schaden nicht korrigieren, sondern muß für diesen Tag das duftige Spitzengewebe schön auf der falschen Seite tragen; — dann lächelt auch Fortuna in ganz besonderem Maße.

Ein findiger Filmschriftsteller hat sich den Aberglauben, daß eine Braut niemals vor dem Hochzeitstage ihr Brautkleid tragen soll, zu eigen gemacht und hat um diesen mageren Stoff einen gefälligen Rahmen geschaffen. In dem Film fängt die voreilige Braut die Kugel auf, die für den zukünftigen Gatten bestimmt ist und stirbt. Man hört ordentlich den abergläubischen Zuschauer ausrufen: „So mußte es ja kommen, das war ja vorauszusehen." So ein Film ist Wasser auf die Mühle der Geister- und Gespensterseher.

Manchmal ist der Abergläubische ja auch nicht ohne jede Hoffnung den finsteren Mächten verfallen. Hin und wieder gibt es eine Rettung vor dem drohenden Unheil. Man hat Salz verschüttet, o Schreck, das bedeutet Unglück, nur schnell dreimal einige Körnchen über die linke Schulter geworfen, das bricht bestimmt den bösen Zauber.



Scherben sind ein Kapitel für sich . . .

Ein Kapitalverbrechen begeht der Raucher, der an einem Streichholz drei Zigaretten entzündet. Einer der Drei wird bestimmt im Laufe des Jahres sterben, sagt die Fama. Auch für diesen düsteren Aberglauben wissen die heiteren Filmleutchen allerhand schlagende Beispiele anzuführen.

Während ich so schreibe und an all das denke, was mir im Laufe der Jahre meine Film- und sonstigen Freunde erzählt haben, merke ich, daß ich mich an ein schier unerschöpfliches Thema gewagt habe. Aber, wird der Leser vorwurfsvoll rufen: „Alles das, was Sie uns hier vom Aberglauben beim Film erzählen, Verehrteste, hat doch nicht nur beim Film seine begründete Heimat." Das ist schon richtig. Woran es auch recht liegen mag, weiß ich nicht, aber nirgends wird so viel über solche Dinge gesprochen, wie gerade beim Film. Wenn ich ein ganz klein wenig lästern wollte, könnte ich ja sagen: Es kommt daher, daß die Herrschaften so viele Stunden am Tage im Atelier nichtstuend herumsitzen, aber ich weiß aus eigener Erfahrung, wie sehr gerade dieses Herumsitzen ermüdet. Nein, es muß unbedingt eine andere Ursache haben, und ich habe ihr bisher noch nicht so recht auf den Grund kommen können.

Ich muß sogar einmal ganz indiskret sein und aus der Schule plaudern, allerdings werde ich das Redaktionsgeheimnis streng zu wahren wissen und keine Namen nennen. Es gibt in unserer aufgeklärten Zeit eine Menge Schauspieler, ja und vor allem Filmschauspieler, die immer ein Amulett bei sich herumtragen und sich unter keinen Umständen davon trennen. Man erzählt sich ein lustiges Geschichtchen von einer alten, heute beinahe vergessenen Künstlerin, die eine Amerikareise antreten wollte. Die Droschke stand vor der Tür, das Rößlein schnaubte ungeduldig, alle Koffer und Kisten waren bereits verladen, da erschien die Schauspielerin schluchzend in der Tür: „Ich kann nicht reisen," jammerte sie, „ich habe mein Portemonnaie verloren." Man drang in sie, wollte ihr mit Geld aushelfen, aber nichts half. Schließlich gestand sie unter Tränen, ihre Talismane seien „darin" gewesen, und erst als sie nach langem mühseligen Suchen diese wichtigsten Reiseutensilien wiedergefunden hatte, entschloß sie sich, die gefahrvolle Amerikareise anzutreten.

Stoff zu unzähligen Filmdichtungen und auch zu Theaterstücken hat ein Kapitel geliefert, das zum Aberglauben zum mindesten in naher Beziehung steht. Es handelt sich um den Fluch oder den Segen der Sterbenden



Zwei Gesichter in einem Spiegel . . .. eine Katastrophe!

Selbst ganz kühle, phantasielose Naturen können sich nur schwer dem Unbehagen entziehen, der einem solchen Vorgang an einem Sterbebette unbedingt folgen wird.

Der Spiegel, dieses unentbehrlichste Requisit aller schönen Frauen (und beim Film sind doch alle Frauen schön, nicht wahr?), muß oft herhalten, wenn es sich um eine abergläubische Angelegenheit handelt. Nie darf man gestatten, daß in den Spiegel, vor dem man sich schminkt und schön macht, noch eine andere liebe Kollegin mit hineinschaut; das gefährdet den Erfolg; noch viel schlimmer ist es, wenn das Hineinschauen sich gleichzeitig abspielt. Auch darf man nicht die Garderobe wechseln, sagen die alten erfahrenen Routiniers; das ist nun beim Film sehr schwer durchzuführen; erst dieser Tage erlebte ich, wie im „Atelier am Zoo" die Garderobiere mit zitternder Stimme einem Star Bericht erstattete: „Gnädiges Fräulein, es war diesmal beim besten Willen nicht möglich, Ihnen die Garderobe „7" (Glücksnummer, merkt ihr was?) zu sichern." Ich bin lächelnd fortgegangen, aber ich glaube, der Zorn der gekränkten Bühnengröße war enorm.

Weit verbreitet im täglichen Leben und nicht minder bei Bühne und Film ist der Aberglaube, daß man, wenn man etwas vergessen hat, unter keinen Umständen umkehren darf, um es sich zu holen, das bedeutet schlimmsten Aerger. Naturgemäß dürften sich hieraus Situationen entwickeln, die sehr unangenehm werden können, der Requisitenmeister zum Beispiel darf nie vergeßlich sein. Man stelle sich eine Hochzeit vor; und Ring und Strauß sind nicht zur Stelle! — Eine Taufe: das Taufbecken ist nicht aufzutreiben! Solche Vergeßlichkeit kann zu tausenderlei anmutigen Situationen Anlaß geben. Frau Morena hatte einmal, als sie den Film „Der Berg des Schicksals" drehte, ihren Frisierkamm sorglich zu Hause auf dem Toilettentisch liegen lassen; das gab große Aufregung im Atelier. Ein Ersatz konnte, wie es in solchen Fällen üblich ist, beim besten Willen nicht aufgetrieben werden. Was tun? Es war doch ausgeschlossen, daß man zurückfuhr, um den vergessenen Gegenstand zu holen. Wie es nachher endete, weiß ich nicht, aber irgendwie ist die kunstvolle Frisur doch zustande gekommen, ohne daß man das Schicksal herausfordern mußte.

Man merkt hieraus, daß es gar nicht so einfach um den Aberglauben bestellt ist. Wieviel Aerger und Aufregung könnte man sich ersparen, wenn man diesen Dingen



Das kommt vom vielen Herumsitzen in den Ateliers!



Ausgerechnet -
dreizehn blonde Damen . . .
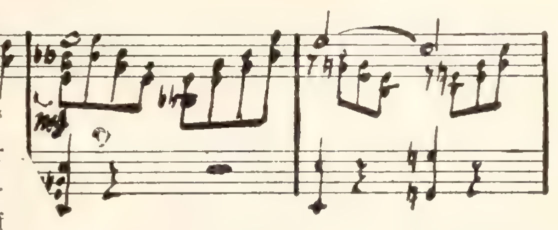
nicht allzuviel Wert beimessen wollte. Auch der Regisseur muß seine Aufmerksamkeit des öfteren auf Fragen des Aberglaubens lenken. So erzählte mir ein Wiener Filmschauspieler, daß in dortigen Filmkreisen die Ansicht besteht, man soll bei einer Aufnahme nicht öfter als zweimal auf und zu blenden, mehr sei vom Uebel und könne (das alte Lied) den Erfolg des Filmwerks sehr in Frage stellen.

Zum Schluß sei noch eine kleine Anekdote erzählt: Vorhin erwähnte ich die Zahl „7" als Glückszahl; auch der unheilverkündenden „13" habe ich bereits gedacht. Kürzlich wurde in Berlin ein Film gedreht, in dem es unendlich viele Frauen gab. Als der Regisseur die Darstellerinnen Revue passieren ließ, sonderte er die schwarzen von den blonden Damen. Und siehe, es waren 13 Blondinen. „Nein!" schrie der Regisseur, der wohl auch zu der Kategorie der ganz Schlimmen gehört, „dreizehn, und noch dazu dreizehn blonde Frauen in ein und demselben Film, das geht auf keinen Fall."

Tatsächlich unterblieb die Aufnahme — und der Aberglaube hatte wieder einmal den Sieg davongetragen.

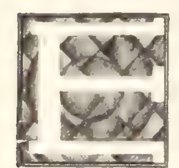
Vielleicht hatte in diesen Tagen das Haarfärbegeschäft der Herren Friseure in besonderer Blüte gestanden, und sie wußten nicht recht, warum von den Filmdiven mit einemmal die Parole ausgegeben wurde: „Blond ist nicht mehr modern."

Unsere Notenbeilage



In der ersten Nummer von „Filmland" haben wir einen kleinen Auszug aus der Huppertz'schen Musik zum ersten Nibelungen-Film gebracht; ohne besonders auf diese Beigabe hinzuweisen, haben wir sie in die Hand unserer Leser gegeben. Wir folgten hiermit der Ueberzeugung, daß der — nun: der zivilisierte Zeitgenosse, mit dem ja schließlich auch unser Filmstaat zu rechnen hat, die Bedeutung eigens komponierter Film-Begleitmusik erkannt haben und oft den Wunsch empfinden dürfte, von diesen Kompositionen die besonders markanten Motive daheim in seinem Notenschatz zu haben. Unsere Ueberzeugung hat uns nicht getrogen: aus allen Teilen Deutschlands sind uns begeisterte Zustimmungen zugegangen; die Notenbeilage hat den vollen Erfolg, den unser „Filmland" allüberall fand, uneingeschränkt geteilt. Wir geben deshalb der vorliegenden zweiten Nummer eine Zusammenstellung von Melodien zum zweiten Nibelungen-Film mit — und können auch für die Folge hübsche Musikbeigaben in Aussicht stellen. Ob wir indessen, wie dies vielfach gewünscht wird, jedem „Filmland" Noten mit auf den Weg geben, das hängt einstweilen noch ganz davon ab, wie weit der Fleiß unserer Filmkomponisten reicht . . . Hoffen wir aber das Beste!

Auf afrikanischen Film-Pfaden



Ellen Richter machts nicht mehr anders: — ein Film ohne Auslandsreise ... das wäre was Rechtes! Es gibt ja sowieso genug Unternehmungen, die nicht aus den Ateliers hinausgehen ... — „Ich bitte Sie," sagte sie vor ihrer Abreise, was ist das! Da baut man einen künstlichen Horizont, baut künstliche Wälder und malt einen blauen Himmel an die Ateliermauer . . . Aber das ist doch kein Film, das ist doch Theater!" Und ein andermal: „Was —, Sonne soll ich abwarten? Denk ja nicht daran! Ich gehe dahin, wo ich auch im Winter arbeiten kann . . . Und außerdem —, was heißt Winter? Nennen Sie die Monate, wie Sie wollen, — einerlei! Wenn nur die Sonne da oben wärmt —, dann kann's sein, wo es will und wann es will . . . Denn die Sonne — und die natürliche Landschaft ringsherum: das ist's, was den Film mit seinem bunten Geschehen vom Theater auf der festen Bühne unterscheidet . . ."

Am 26. September verließ also diese temperamentvoll geleitete Expedition Berlin, hielt sich üblicherweise einige Tage in Genua auf, drehte dies und das — und betrat am 4. Oktober den Luxusdampfer „Esperia" mit dem Kurs auf Aegypten. Die Straßen der Altstadt von Cairo sind ein für den Filmmann noch unausgeschöpftes Gebiet, — Winkel reiht sich an Winkel, die Eingeborenen stören mit ihrer traditionellen Scheu vor dem Objektiv kaum jemals die Aufnahmen — und Beduinen mit räuberisch geschwungenen Lanzen sind nicht einmal für hohes Honorar aufzutreiben. Die Expedition ließ sich das gesagt sein und zog einige Tage nilaufwärts, an den Pyramiden vorbei hinein in die lybische Wüste. Dann ging's zurück nach Port Said; der Norddeutsche Lloyd bot mit seiner prächtigen „Coblenz" die passende — und zufälligerweise auch im Reiseprogramm vorgesehene Gelegenheit.

Die Fahrt durch das Rote Meer war in Anbetracht einer geradezu irrsinnigen Hitze eine schwere Strapaze für alle Teilnehmer der Fahrt. Aden brachte endlich die ersehnte Erleichterung, — aber auch sofort wieder eine zweitägige Arbeit. Dann — o idyllische Ruhe südlicher Tage auf Deck! — eine herrliche Fahrt nach Colombo auf Ceylon. Am 3. November lief die „Coblenz" den Hafen an. Und die Expedition nahm von der britischen Regierung den Paß entgegen, der ihr die Einreise nach Britisch-Indien gestattete: der erste Fall nach Beendigung des Krieges, daß Deutsche den Boden Inner-Indiens für filmische Zwecke betreten durften. Die Gesellschaft nutzte den Paß weidlich aus: quer durch Indien führte die Route, der heilige Ganges wurde gedreht, die Tempelstätten Delhi und Benares wurden mit Spielszenen bedacht . . . und auch die beiden



ELLEN RICHTER und ANTON POINTNER im Araber-Viertel von Cairo. Phot.: Press-News

Erdball" bereits Anfang Februar in Berlin uraufgeführt werden soll. Wir haben es eben mit den Premieren etwas eiliger, als beispielsweise Rex Ingram, der sich sieben Wochen in Nordafrika aufhielt und es fertig bekam, einen halben Beduinenstamm in festen Filmsold zu nehmen. Rex Ingram suchte namentlich die verfallenen Großstädte des Altertums auf, und wenn er Araber verpflichtete, so nahm er nur die, die ganz unheilbar wild aussehen. Wie hätte er auch sonst den nötigen Kontrast zu seiner zahmen und lichten Gattin Alice Terry und dem überverfeinerten Ramon Novarro erzielen können?



RAMON NOVARRO, ALICE TERRY und REX INGRAM vor dem alten Colosseum in El Djem (Nordafrika)

Phot.: Bafag

so ähnlichen und doch wiederum so grundverschiedenen Hafenstädte Bombay und Kalkutta wurden für den „Flug um den Erdball" an ihren charakteristischen Ecken aufgenommen. Der Aufenthalt in Indien ist bis Anfang Dezember vorgesehen, und über die weitere Route steht heute nur fest, daß sie über Singapore nach China gehen wird, also in ihren Grundzügen eine Abkürzung der von der deutschen Heiland-Expedition ausgeführten Reise darstellt. Wie weit die Unruhen in China es zulassen werden, Peking, Kanton und Hongkong zu berühren, steht natürlich zur Stunde noch dahin.

Ellen Richter gedenkt schon Mitte Januar wieder in Deutschland einzutreffen, da der Film „Der Flug um den



Die Ellen Richter-Expedition am Fuße der Pyramiden

Phot.: Press News



Stil oder Schönheit?

EINE GANZ UNPARTEIISCHE UMFRAGE



Ach, sicherlich ist alle Theorie grau, — da aber die Erörterung der theoretischen Fragen so ungemein fesselnd . . und amüsant ist, — wer möchte es da übelnehmen, daß auch über die Theorie der geeigneten Film-Mitgift einmal ein Wörtlein gesprochen werde? — Pauline Frederick hat einmal behauptet: Schönheit sei ein Quark, Stil sei alles . . . auch beim Film. Nun, wenn Pauline Frederick das sagt, so muß es etwas für sich haben. Und das um so mehr, als man in ihrer Heimat — nein: sagen wir in ihrem Lande, denn „Heimat" ist bei einer Amerikanerin immer etwas beinahe Undefinierbares . . . . also — als man in ihrem Lande doch einen so peinlichen Wert auf Schönheit legt. Alle Frauen von Alice Terry bis zu Blanche Sweet und Bébé Daniels sind schlechthin schön. Daß sie auch einen Stil hätten, kann nicht so allgemein gesagt werden; Rhythmus haben sie, etwas Tänzerisches in der Geste. Sie haben Gefühl für eine Linie, ... aber dieses Gefühl wird nie — oder doch herzlich selten gleichbedeutend mit Talent . . . .

Und vom Talent hat Pauline Frederick keinen Laut gefordert. Oder ist Stil — Talent?

Stellen wir keine großen Untersuchungen an!

Was Schönheit ist — und daß Schönheit eine sehr beträchtliche Geschmackssache ist, übergehen wir mit Schweigen. Goethe sagt einmal: „Das letzte Produkt der sich immer steigernden Natur ist der schöne Mensch." Das genügt für uns und für jeden Geschmack. Mag jeder mit seinem Geschmack selig werden. Aber mit dem Stil ist es nicht so einfach. Philipp Veit läßt sich in seinen „Vorträgen über die Kunst" einmal folgendermaßen aus: „Von einem Künstler wurde die Behauptung aufgestellt, Stil sei synonym mit Adel, und es lasse sich durchaus kein stilvolles Werk denken, dem diese Eigenschaft nicht in hohem Grade angehöre. Dagegen läßt sich einwenden, daß eine Karikatur sehr stilvoll sein kann, man sie aber deshalb nicht edel nennen könne. Vielleicht aber kommt man der Sache näher, wenn man annimmt, daß Stil in der Kunst gleichbedeutend ist mit Strenge, Ernst, Charakter, Bedeutsamkeit. Der Stil besteht in der auf die größtmögliche Einfachheit zurückgeführten Ausdrucksform, in der Hinweglassung alles Ueberflüssigen . ."

Das sagt Veit. Und wenn wir uns seine Anschauungen zu eigen machen wollen, dann allerdings müssen wir in der Ansicht von Frau Frederick an Stelle von Stil — ohne weiteres Talent setzen. Aber — wir wollen's uns erst noch einmal überlegen!

Gewiß verrät Stilgefühl Talent, und noch mehr verrät ein ausgeführter, gelungener Stil das Vorhandensein von Talent, aber die Entwicklung irgendwelcher Stilformen in der Darstellung ist doch auch etwas rein Aeußerliches.



„Stil oder Schönheit? Lächerliche Frage! Natürlich . . . Stil!"


„Lächerliche Frage! — Natürlich ... Schönheit!“

Beispielsweise waren die Stilexkursionen in den „Nibelungen“ etwas sehr Wirksames, aber sie ließen doch manchmal kalt und schufen kein Mitgehen, kein inneres Erwärmen. Und von einer befriedigenden künstlerischen Leistung muß wohl so etwas wie ein begeisternder Lavastrom auf den Zuschauer überspringen?

Also — „Stil“ — und „Talent zum Stil“ machen den Kohl noch nicht fett, wenn Stil nichts anderes als Form ist. Wie aber, wenn's mehr als Aeußerliches ist, wenn's „Charakter“ ist? Wiederum nicht äußerlicher Charakter, sondern innerlicher, seelischer! Sozusagen seelische Strenge, seelischer Ernst . . . !

Das könnte man sich schon vorstellen, — und man könnte sich sogar vorstellen, daß Ernst und Strenge nicht nur im Sinne der mimischen Möglichkeiten aufgefaßt werden sollen, sondern ganz allgemein: wer sich ernstlich um das Gelingen bemüht, den Charakter einer Person, einer darzustellenden Person zu treffen, . . . wird der zu einem „Stil“ gelangen, der für ihn und für seine Aufgabe wichtiger ist, als es eine zufällige körperliche Schönheit wäre?

Hier kommen wir, wie es scheint, dem Kern der Frage näher. Hier verstehen wir auch, was Pauline Frederick gesagt haben will —. Denn schließlich versteht sich von selbst, daß es nicht nur schöne Menschen geben kann; die Welt wäre unerträglich fade, wenn sie nur mit Schönheiten angefüllt wäre. Die Welt braucht — nein, der Film braucht wohl noch mehr als Schönheiten solche Menschen, bei denen die Bewußtheit des Ausdrucks Darstellungsstil geworden ist . . .

Ja, manchmal ist es doch ganz amüsant, sich über diese Theorien ein wenig klar zu werden. Das ist schließlich auch für diejenigen von Wichtigkeit, die „heute noch“ dem Film fernstehen, aber immerhin . . . . immerhin . . . man kann ja nicht wissen . . .

Zunächst haben wir die Frage „Stil oder Schönheit“ einigen Künstlern vorgelegt . . . und darauf auch einige Antworten bekommen. Betrachten wir, was sie uns zu sagen haben.

Henny Porten schreibt uns:

Auf Ihre Frage „Stil oder Schönheit“ gibt es für mich nur eine Antwort:

Wenn ich heute vor eine Aufgabe gestellt werde, so ist es für mich die erste Pflicht, den Menschen, den ich zu spielen habe, so echt und ursprünglich wie möglich zu gestalten, selbst wenn ich meine weibliche Eitelkeit dabei aufs äußerste verleugnen muß. War ich Ihnen als „Kohlhiesels Liesel“ noch nicht mies genug?“

Asta Nielsen formuliert ihren Standpunkt etwas präziser:

Jedem Stil seine Schönheit — wie jeder Frau ihren Stil! Die Hauptsache ist nur, daß jede Frau ihren Stil kennt. Für eine Schauspielerin, die einer Kostümrolle gegenübergestellt ist, ist die erste Aufgabe die, ihren eigenen Stil mit dem der Rolle zusammenzuschmelzen. Gelingt dieses nicht, hat unverweigerlich entweder die Figur als solche oder ihr Aeußeres darunter zu leiden. In den meisten Fällen, glaube ich, wird man am schwersten das Letzte vorziehen.

Olga Tschechowa aber schreibt:

Mir scheint, eine allgemein gültige Antwort läßt sich da kaum geben, jeder wird seine eigene, ganz persönliche Auffassung haben. Bei mir selbst ist die Frage von vornherein entschieden. Sie wissen ja, daß ich in allen Dingen, die mit meiner Kunst zu tun haben, sehr streng urteile. Für mich ist das Aeußere immer nur Beiwerk, eine Hülle für das Wesentliche, den inneren Kern. Aeußere Schönheit an sich wirkt

leer und kalt, sie gewinnt erst Leben durch die von innen ausstrahlende Kraft der Persönlichkeit. Fehlt diese innere Beseeltheit, so wird keine äußere Vollkommenheit imstande sein, diesen Mangel auszugleichen. Wie oft habe ich dieses Gefühl, wenn ich eine wirklich schöne Frau im Film sehe. Im Augnblicek ist man fasziniert und entzückt durch die Schönheit der äußeren Erscheinung, aber kaum hat sich die Blende geschlossen, so ist der Eindruck vorbei, und es bleibt keine Erinnerung übrig. Dagegen wird eine Leistung, die seelisch wahrhaft erlebt und von innen heraus gestaltet ist, unvergeßlich sein, ganz gleich, wie der Darsteller äußerlich aussieht. Gerade in der Ausstrahlung dieser Beseeltheit von innen heraus liegt die suggestive Kraft begründet, die große Künstler auf ihre Mitmenschen ausüben, durch die sie die anderen fortreißen und aus der Alltäglichkeit in die Sphäre reiner Kunst und Geistigkeit erheben.

Nicht auf die äußere Schönheit kommt es an, sondern einzig und allein auf die innere Schönheit, d. h. auf die seelische Reinheit und Sauberkeit, verbunden mit der individuellen Eigenart jedes Menschen. Aus dieser inneren Beseeltheit entwickelt sich auch der persönliche Stil, der die Eigenart des Künstlers ausmacht und ihn von den anderen unterscheidet.

Diesen eigenen Stil zu entwickeln, erscheint mir die größte Aufgabe nicht nur für den Künstler, sondern für jeden geistig lebenden Menschen. Keine konventionellen Zugeständnisse, sondern ausgesprochene Betonung des Persönlichen. Keine Konzession an Althergebrachtes, sondern Treue zu sich selbst und Mut zum Durchsetzen dessen, was man als richtig erkannt hat. Keine Schablone, sondern eigene Neugestaltung von innen heraus, gemäß der subjektiven Bedingtheit des eigenen Wesens: Das sind die Vorbedingungen, die zur Entwicklung eines eigenen Stils erfüllt sein müssen.

Alles andere ergibt sich dann von selbst: die spezifisch eigene Auffassung der Rolle, der eigene Stil in der Darstellung, die individuelle Art, sich zu bewegen, die persönliche Note in der Kleidung. Für mich muß der Name eines Künstlers bereits ein Begriff sein, der eine klare Vorstellung von seinem Wesen und seiner Eigenart gibt und ihn vor den anderen heraushebt, nur dann hat er die Berechtigung, sich Künstler zu nennen.

Ich fasse kurz zusammen: Zur guten Filmschauspielerin gehört meiner Meinung nach mehr als ein schönes Gesicht. Sie muß vor allem eine echte Künstlerin und eine starke Persönlichkeit sein. Sie muß die innere Schönheit besitzen.


OLGA TSCHECHOWA Phot.: Becker & Maaß

Margarethe Schlegel ist im Grunde derselben Ansicht:

Schönheit ohne Stil ist wesenlos. Form, Grazie, Bewegung, Charakter geben der Schönheit erst das wesentliche Leben. Man möchte fast sagen: der Stil kann zu einem Teil das Fehlen der Schönheit ersetzen, fehlender Stil aber kann die Schönheit töten. Das gilt auch für den Film genau so wie für das Leben. Und darum haben schöne Filmdarstellerinnen die große Aufgabe, das Bild ihrer Züge durch das Bild ihrer Seele, diesem tiefsten Grunde allen Stils, zu erleuchten.

Ernst Hofmann läßt sich folgendermaßen vernehmen:

Das Ideal, d. h. die Vollendung, ist die Vereinigung der beiden Begriffe Schönheit und Stil. Da die Ideale aber meistens nur Phantasiegebilde sind, wird man sich entscheiden müssen, worauf man lieber verzichten möchte: auf Stil oder auf Schönheit. Vollendete Kunstwerke vereinigen noch am ehesten beides, — die Venus von Milo ist schön und hat Stil! Dafür ist die Venus von Milo aber auch nur

ein totes Abbild einer Künstlerphantasie. Die Frage Stil oder Schönheit kann sich also nur auf den Menschen beziehen, denn wo finden wir hier das vollendete Kunstwerk? Wären alle Frauen der Venus von Mil gleich, — wovor uns der Himmel bewahren möge —, so wären sie bestimmt alle schön, — aber brauchten sie deswegen auch Stil zu haben? Schönheit ist Ausgeglichenheit der Form, — Stil ist die Ausgeglichenheit der Lebensäußerungen. Eine Venus, die hierin keinen Stil hat, deren Geist zu flach, — oder deren Bewegungen ungraziös, — oder eine Venus, die sich nicht anziehen kann, würde uns auf die Nerven fallen, trotz aller Schönheit. Schönheit wächst frei, — und kann mit Dummheit gepaart sein. Stil ist nur auf der Grundlage von Intelligenz zu erreichen; — deshalb: eine Frau mit Stil wird uns nie auf Nerven gehen, womit die Frage von meinem Standpunkt aus beantwortet ist.



ASTA NIELSEN als „Hedda Gabler" Phot.: Hans Klein

Und Lya Mara?

„Ihre Frage ist geeignet, einen in einige Verlegenheit zu bringen, besonders, wenn sie an eine Frau gestellt wird," sagt sie. „Hätten Sie sie anders gestellt, etwa in dem Sinne, das Verhältnis von Schönheit und Stil, oder so ähnlich, dann wäre die Sache wesentlich einfacher gewesen. Aber Sie zwingen einem zu einer Entscheidung, die man nicht gerne, zumindestens nicht der Oeffentlichkeit bekennt. Sie wollen du aus wissen, ob man die Schönheit dem Stil, was doch hier heißen will, der Seele, der Tiefe und dem Charakter vorzieht oder umgekehrt. Man gerät also in die Gefahr der Stillosigkeit, wenn man für die Schönheit eintritt, oder in den Ruf der Häßlichkeit, wenn man für den Stil eintritt. Ich sage es ganz offen, selbst wenn ich den Stil für

wichtiger hielte, als die Schönheit, ich würde es Ihnen nicht eingestehen. Um vor Mißverständnissen zu schützen!

Wenn ich aber nun einmal im Ernst von mir als Filmschauspielerin rede, und von meinem Ziel, nämlich auf das Publikum zu wirken und seine Zustimmung zu erfahren, so muß ich sagen, daß einem sein Weg außerordentlich erleichtert wird, wenn man von vornherein, abgesehen von allem Talent, eine suggerierende Kraft mitbringt: die Schönheit. Da einmal die Augen ein unerläßliches Mittel sind, um in Kopf, Herz und Gemüt zu dringen, da die Augen die erste Wahrnehmung machen, und dann erst die anderen Sinne, so ist es in jedem Fall empfehlenswert, den Augen diese Wahrnehmung so angenehm als möglich zu machen, damit sie nicht die Lust verlieren, ihre Beobachtungen weiterzugeben. Im weiteren Verlauf ist es dann freilich zweifelhaft, ob die Schönheit vor einer strengeren Zensur nicht in ihrem Gehalte verliert. Wenn sie Stil hat, so wird sie es nicht tun, ich glaube also, daß Schönheit und Stil gleich wichtig sind, jedes an seinem Platze.

Im übrigen erwähnte ich schon einmal, daß ich Ihnen nicht die Wahrheit sagen werde!"

-

Margarethe Schön ist kurz und ehrlich:

„Ist Schönheit für eine Filmschauspielerin wichtiger, als der Stil? Sie erlauben mir, die Frage umzudrehen: Ist Stil für die Filmschauspielerin wichtiger als Schönheit?

Erstens: Ja!

Zweitens: Nochmals ja!

Drittens: Mit einer Ausnahme! Nämlich: Wenn sie häßlich ist!

-

Wladimir Gaidarow stellt sehr gewissenhafte Untersuchungen an, ehe er sich entscheidet:

Stil oder Schönheit? . . . Wem ist der Vorzug zu geben? — fragen Sie.

Natürlich, letzterer, wenn von „richtiger" Schönheit die Rede ist.

Gibt es denn auch eine „falsche" Schönheit?

Oh, doch, sogar sehr häufig! Sie ist immer dagewesen und existiert noch heute. Wie oft sagen wir: Ach, was für ein schönes Kleid, welche schöne Frisur (z. B. „Bubikopf"?!) usw. Aber das sind falsche Ausdrücke. In den meisten dieser Fälle sollte man von Pseudo-Schönheit reden oder sagen: wie modern! . . . Wie oft, wenn wir den auf der Leinewand vorübergleitenden Bildern folgen, möchten wir ausrufen (und tun es doch nicht!): Prachtvoll, schön! Diese Eindrücke verbleiben ein, zwei Tage oder ein wenig länger in unserem Gedächtnis, dann . . . erlöschen sie für immer.

Weshalb? Sie waren doch prachtvoll?

Ja, prachtvoll und schön, dennoch . . .

Eben jetzt versuche ich mir die schönen Gesichter, schönen Figuren, schönen Bilder zu vergegenwärtigen, die ich im Film bewundert habe, und... ich bin nicht imstande, es zu tun, da ich sie fast alle vergessen habe, außer vielleicht zwei oder drei Erscheinungen! Und ich habe ihrer doch so viele gesehen!

Woran liegt es denn? Warum habe ich sie vergessen? Und warum entsinne ich mich im Gegenteil anderer . . .? Ob in jenen Schönheit war? Vielleicht ja, möglicherweise aber auch nicht . . . Mehr noch, — ich erinnere mich an Gestalten, die in ihrer Häßlichkeit schön und in ihrer Schönheit häßlich wirkten, — und unwillkürlich kommt mir der Gedanke in den Kopf:

„Das Schöne oft zum Häßlichen sich neigt,
Und selbst im Häßlichen birgt sich das
Schöne."

Dieser Vers gehört einem unserer russischen Dichter, Igor Severjanin, einer, der zur Schönheitsempfindung berufen ist und dessen Worte dadurch Aufmerksamkeit verdienen . . .

Aber halt: vor meinem Gedächtnis erscheint etwas?! Vielleicht liegt die Lösung hier?

Ich weiß nicht, ob ich es als Gestaltung bezeichnen kann oder als Schema oder als graphisches Bildnis? In der ganzen Bewegung, im Umriß, in der gesamten Form fehlt jegliche Wärme, jedes seelische Moment, alles Lebendige . . . Soll ich das als Stil bezeichnen und diese äußere, in sich begrenzte Form vorziehen?

Vielleicht! Aber welch ein schlechter Stil, der keine Harmonie in sich hat. Ist denn das schön? Nein — und abermals: nein!

Aber wenn ich festzustellen versuche, was Schönheit ist, muß ich an die vergeblichen Bemühungen Tausender denken, denen die Lösung dieses Problems nicht gelingen konnte. Wenn von Stil die Rede ist, stellt sich die Aufgabe ein wenig leichter. Ich wenigstens würde unter Stil die sich nach außen gebende Form eines bestimmten inneren Charakters und Sinnes bezeichnen, obgleich auch hier nichts Positives festgelegt werden kann, denn wie oft wird vom Stil gesprochen, wo nur ein bloßes Schema vorliegt, wo weder Charakter noch Seele darunter steckt.

Die aufgeworfene Frage aber ist damit nicht entschieden. Ich zerbreche mir den Kopf, was zu diesem Zwecke geschehen soll? . . .

Da! . . . Ein rettender Gedanke! Ich entnehme ihn abermals einer Erinnerung.

Also, es war in einem kleinen Dorfe Italiens, wo ich mit zwei Regisseuren auf der Durchreise befand und auszuruhen gedachte. Meine Begleiter und ich setzten uns auf die Bank vor der Haustür der Trattoria, wo wir Aufenthalt genommen hatten. Der Wirt, indem er den Weinkrug auf den Tisch setzte, erzählte uns mit reichlichen Gesten und reichlichem Wortschwall, daß im Dorfe ein Tanzfest stattfinden sollte . . . Wir jedoch achteten kaum auf seine Worte und genossen in vollen Zügen, nach ermüdender Reise, die angenehme Ruhe, die ringsherum herrschte. . . .

Allmählich wurde es Abend: lange Schatten, von den letzten Sonnenstrahlen mit Purpur übergossen, legten sich auf die Erde. . . .

Und zwischen meinen Begleitern entspann sich folgendes Gespräch:

„Wie prachtvoll ist doch diese Aussicht", sagte der eine.

„Meinen Sie?" erwiderte der andere spöttisch, „ich finde nichts an ihr. Die Natur bleibt eben Natur, darum kann in ihr auch nichts Prachtvolles sein. Ich nehme Gefallen an der Arbeit meiner Phantasie und meiner Hände. Nur in den durch meine Phantasie geschaffenen Formen, die der Natur sehr ungleich sind, kann ich die Schönheit finden."

„Na ja, eure stilisierenden Bestrebungen sind bekannt. Sie möchten der Natur womöglich eine Färbung und eine Form nach Ihrem eigenen Geschmack verleihen. „Für mich gilt das Schöne im Gewöhnlichen, in schönen Bildern, schönen Körpern, schönen Gesichtern. Ihre zudringliche Form kann mir nichts nützen. Ihre Schematisierung führt zu nichts, ertötet nur die Seele! Das Schöne bleibt schön unter allen Formen . . ."

„So ist Ihr Geschmack, aber merken Sie nicht, daß Ihre formlose Schönheit von Ihrer geistigen Armut zeugt und Sie als Bankrotteur erscheinen läßt, der in seiner Phantasielosigkeit der Natur Eindrücke stiehlt?"

„Also bin ich ein Dieb?!"

Das Gespräch drohte in heftigem Streit auszuarten. Die Stimmen wurden lauter, die Fäuste schlugen auf den Tisch, in den Augen zuckte ein gehässiges Feuer.

Da vernahmen wir Töne in der Entfernung und sahen, daß sich die Landstraße entlang ein festlicher Zug unserem Gasthause näherte. Hier angelangt, blieb er stehen. Aus der geschmückten Volksmenge trat ein junges Mädchen in prächtiger Landestracht hervor und begann einen Tanz — „die Tarantella". Ihr Körper wand sich, ihre Augen funkelten, die Hände schwangen das Tamburin. Die Menge, von den plastisch-feurigen Bewegungen des Mädchens bezaubert, wiegte sich im Takt. Der Tanz wurde immer leidenschaftlicher, das Bild durch die Wirkung von Sonne, Farben sowie der ganzen Umgebung immer anmutiger. Beide Streiter waren ganz still geworden und schauten unverwandt nach dem Mädchen, das, am Höhepunkt ihres Tanzes angelangt, an uns vorbeischwebte, und es war, als ob sie durch ihren Tanz, selbst in Ekstase geraten, uns mitreißen wollte, daran teilzunehmen.

MARGARETHE SCHÖN

Unwillkürlich sah ich nach meinen Gefährten: sie wiegten sich ebenfalls bezaubert, unverwandt das Mädchen anschauend. Da schrie sie auf und jagte im Tanzschritt, vom Volke begleitet, die Straße hinunter. Die Töne der Musik wurden in der Entfernung immer schwächer bis sie gänzlich verklangen . . . Wir aber schauten noch immer der Erscheinung nach.

Derjenige meiner Begleiter, der sich gegen die formlose Kunst ausgesprochen hatte, brach das Schweigen zuerst.

„Wie einfach es doch war, wie natürlich, wie unmittelbar — schön."

„Und zugleich welch ausgeprägter Charakter darin lag, welch einheitliche Form der Bewegungen", setzte sein Widersacher hinzu.

Kaum imstande, das unwillkürliche Lachen zu unterdrücken, hörte ich abermals in der inzwischen eingetretenen Dunkelheit:

„Prachtvoll!"

„Ja, wirklich schön!"

Da hielt ich nicht länger an mich. Nun schlug ich mit der Faust auf den Tisch: „Wie steht es denn mit Ihrem Streit, meine Herren? Hätten Sie nicht Lust, Ihren Disput in demselben Tone wie vorhin fortzusetzen?"

Beide sahen mich an, lächelnd, nachgiebig und . . . belehrt. Sie sagten in ihrer momentanen Beschämtheit kein Wort . . . Und noch heute denke ich wie damals, daß in der Verschmelzung, in der Harmonie zwischen Stil und Schönheit das Richtige liegt . . .

Hans Adalbert v. Schlettow findet eine wirkliche Schönheit immer stilvoll:

„Schönheit und Stil! Zwei Begriffe, die sich nicht voneinander trennen lassen. Kann man von einer stillosen Schönheit überhaupt reden? Kann man da eine Schönheit annehmen, wo kein Stil ist? Ich verneine es, und alle die mit mir werden es tun, die eine „Nur"-Schönheit von einer wirklichen Schönheit zu unterscheiden wissen. Freilich wird das Publikum diese Unterscheidung nicht in allen Fällen machen können. Das Publikum wird oft da die Schönheit sehen, wo eigentlich keine ist. Unser Schaffen, so scheint mir, untersteht aber einer höheren Kritik, als der des Publikums und — des Kritikers. Es untersteht den unbedingt gültigen objektiven Gesetzen des künstlerischen Schaffens überhaupt. Man könnte also vom Standpunkt des Geschäftes, des Erfolges und der Popularität dahingehend antworten, daß Schönheit, das heißt die oben bezeichnete Pseudo-Schönheit, wichtiger ist, als Stil, Charakter, Form und Durchdringung. Man kann es aber nicht vom Standpunkt der Kunst aus. Es gibt keine stilvolle und keine stillose Schönheit. Es gibt nur e i n e Schönheit, und auf diese hinzuarbeiten, sollte freilich die Aufgabe eines jeden ernsten Schaffenden sein."



WLADIMIR GAIDAROW

Und das Fazit?

Es ist rundheraus gesagt: — Stil muß sein, aber... auch die Schönheit schadet nicht.

Wir haben die Frage, ob Stil oder Schönheit für den endlichen Erfolg wesentlicher sei, absichtlich nur ausübenden Künstlern vorgelegt, aber nicht den Regisseuren. Einer der erfolgreichsten deutschen Spielleiter, dessen Namen von der Propagierung des Wortes Kunst kaum noch zu trennen ist, verwendet beispielsweise in seinen Filmen nur schöne Frauen. Ein anderer Spielleiter, für den weniger Trommelwirbel geschlagen werden, der deshalb auch nur im Rufe steht, leidliche Mittelfilme zu fabrizieren, greift hingegen gerne auf weniger schöne, aber sozusagen „stilvoll empfindsame" Frauen zurück. Die große und gute Presse hat den unter dem Verdacht künstlerischer Prinzipien stehenden Regisseur auf den Schild erhoben, an dem andern, dem „kleineren" geht sie kühl vorüber . . .

Wir wissen, daß wir durch eine Ventilierung dieser Frage nichts ändern, weder am Darsteller, noch am Regisseur. Wenn wir trotzdem einige Meinungen einforderten, so geschah dies aus der hinterhältigen Absicht heraus, zu zeigen, daß zwar die Theorie die Herzen bewegt, daß die Praxis aber, weil sie in andere Hände gelegt ist, von anderen Imponderabilien ausgeht — als von rein künstlerischen. Und das nicht umsonst! Oder sollte es von uns, die wir beinahe zu Gericht über echte und falsche Prinzipien gesessen hätten, eine Sünde wider unser edleres „Ich" sein, wenn wir bei einem Filmstar als erste Frage immer die stellen: „Ist er hübsch" und nie die: „Hat er Stil?"

NICHTS FÜR UNGUT

EIN PAAR KLEINE ERINNERUNGEN

VON

JULIUS URGISS

Lubitsch erzählte uns einmal einen netten Scherz und leistete sämtliche Eide, daß die Sache sich in Wirklichkeit auch so abgespielt habe. Es war in München, Lubitsch ging über die Straße, da hörte er sich plötzlich anrufen. Große Freude, denn der andere war ein sehr berühmter moderner Dramatiker. Sie kamen ins Gespräch und natürlich auch auf den Film. Geheimnisvoll erzählte der Dichter, er habe einen fabelhaften Filmstoff (Filmstoffe sind zuerst immer fabelhaft!), und da jeder Regisseur auf den Gehalt eines Filmstoffes beinahe so scharf ist wie auf das Gehalt für seine eigenen Leistungen, ließ Lubitsch nicht locker, bis dann schließlich jener große Mann ihm den Titel seines Stoffes nannte und zwar — — „Susanne im Bade".

Darob Lubitsch: „Susanne im Bade?? Ja, wie haben Sie sich da die Handlung gedacht?" Und der Dichter: „Stellen Sie sich einmal vor, wie wirkungsvoll es ist, wenn Susanne im Bade sitzt, und die beiden Männer da oben mit gierigen Augen auf die nackte Frau sehen!" Lubitsch blieb trotz des Schneegestöbers erstaunt stehen. „Nun und weiter, Sie wollten mir doch einen Stoff erzählen!" Mit Zeichen des größten Entsetzens sagte jetzt der Dichter: „Ist denn das nicht Stoff genug für einen Film?"



JULIUS URGISS

Lubitsch ergriff die Flucht — und seitdem spricht jener Dichter abfällig über den Film.

Abfällige Urteile über den Film hört man noch heute nicht nur aus den Kreisen der Mucker, die aus Prinzip den Film bekämpfen, abfällige Urteile hört man auch aus der anderen Richtung, nämlich von den Intelligenten. Aber nur von solchen, die sich mit Mißerfolg am Film betätigten. Doch das ist ein Thema für sich, das ich vielleicht ein anderes Mal anschneide, heute möchte ich mir nicht die Launeverderben.

Wenn schon ein Dichter, wie jener Herr in München, so wenig Verständnis für das Wesen des Films und des Filmmanuskriptes aufzubringen vermag, was soll man dann erst vom großen Publikum verlangen? Publikum? Jawohl! Jeder zweite Mensch nämlich ist ein Filmdichter oder vielmehr, er bildet sich ein, ein Filmdichter zu sein. Vor wenigen Monaten habe ich durch das Radio einen Vortrag über das Thema: „Wie schreibt man einen Film?" gehalten, wobei ich auf die Schwierigkeiten, ein Filmmanuskript abzufassen, hinwies, und an dessen Schluß ich das große Publikum bat, sich die Mühe, einen

Film zu schreiben, zu ersparen. Hätte ich doch diesen Vortrag nie gehalten! Die Geister, die ich nicht rief, wurde ich nicht los! Mehrere hundert Filmmanuskripte flogen mir ins Haus, und ich erkläre feierlichst, ich habe sie alle gelesen. Grund dafür: vielleicht entdeckte ich doch ein Talent. Aber ich schwöre, weder Neid noch die Angst einen Konkurrenten großzuzüchten, hat mein Urteil beeinflußt. Nicht einmal ein Talentchen fand sich.

Betrachte ich alle die Zuschriften vom Standpunkt des Vergnügens, dann muß ich wohl sagen, daß die Lektüre dieser sogenannten Filmmanuskripte mir viele heitere Stunden bescherte und mir über manchen Aerger im täglichen Leben des Filmautors hinweghalf.

Ehe ich jedoch einzelne Stilblüten mitteile, möchte ich erst noch über die Berufe der Einsender einige Worte sagen. Eigentlich genügt die Feststellung, daß unter den Einsendern kaum eine Berufsart fehlte: der Gelehrte, der Diplomat, der Bankangestellte, der Kaufmann, der Schornsteinfegerlehrling, der Eisenbahnbeamte, und dann die Frauen, die Frauen!! Alle glauben sie, daß man so nebenher Filmautor sein kann. „Mein Mann hält mich mit dem Wirtschaftsgeld knapp, und man will doch gern mal seidene Strümpfe tragen“, schreibt eine, wie sie behauptet, junge, hübsche Frau. (Hoffentlich kommen diese Erinnerungen nicht meiner eigenen Frau zu Gesicht, deshalb erzähle ich, daß die Dame mit den seidenen Strümpfe-Wünschen schreibt, sie habe sehr viel freie Zeit, und ich solle ruhig einmal Amt Uhland Nummer so und so anrufen. Was ich natürlich nicht getan habe!) „Ich habe ein Zigarrengeschäft, aber es geht schlecht. Ich habe viel gelesen, daraus habe ich einen Film gemacht“, meint ein Mann — —

Und dann alle die Briefe, denen der Stempel der Unbildung auf jeden Buchstaben gedrückt ist. Aber selbst wenn man sich diese Anschreiben alle noch gefallen lassen könnte, müßte man grob werden gegenüber denjenigen, die in drolligster Weise die Einsendung einer Idee abhängig machten von einer Kaution, die ich hinterlegen sollte, ehe sie mir ihr geistiges Eigentum übermitteln. Also nicht allein, daß man sich einer freiwilligen, schweren Arbeit unterzieht, man wird noch verdächtigt und angepöbelt. Und dann erst, wenn man nicht innerhalb 24 Stunden sein Urteil abgegeben hat! „Sie wollen wohl die Idee für sich benutzen?“ So und ähnliche liebevolle Unterstellungen gab es schriftlich und telephonisch zu hören.

Die Filmmanuskripte selbst waren gar keine Filmmanuskripte. Hier und da fanden sich allerdings Ansätze zu einer Filmschreibtechnik, die sicherlich erworben war durch jene Bücher, von denen der Unbewanderte annimmt, man könne aus ihnen das Filmschreiben lernen. Praxis, Praxis! Ohne Praxis gibt es beim Film keinen Erfolg.

Aus der Fülle der Erinnerungen an die Einsendungen gebe ich einige kleine Beispiele. Schon der Titel! Da nennt ein Vierzehnjähriger (woher hat er nur seine Kenntnisse, da doch das Gesetz um das Seelenheil der Menschheit so besorgt ist, daß es vorschreibt, nur mit vollendetem 18. Jahr darf man ein Kino besuchen; wo doch schon Siebenzehnjährige sich im Schützengraben und auf den Schlachtfeldern totschießen lassen durften, und wo Mädchen unter 18 Jahren kirchlich und amtlich getraut werden und Mütter sein dürfen), also da nennt so ein Knabe sein Meisterwerk „Aus Liebe ins Irrenhaus“, ein „herzzerreißendes“ Schauspiel. Ein anderer nennt ein Drama, das „aus den Tiefen in die Höhen führt“, mit tiefstem Ernst „Immer an der Wand lang“. Er gibt nur eine Inhaltsangabe, und damit man auch genau weiß, wie er das mit den Tiefen und Höhen meint, schreibt er eine einleitende Erklärung: „Der Anfang spielt in einem Bergwerk, der Schluß auf dem Gipfel eines sehr hohen Berges.“ Ein Film hatte Couplet- und Gesangseinlagen, darunter das Lied „Als Büblein klein an der Mutterbrust“ aus den „Lustigen Weibern von Windsor“.

Einige Manuskripte waren mit Widmungen versehen, natürlich mit Widmungen an bekannte weibliche Filmstars. Widmungen an Schauspieler gab es nicht. Selbstverständlich wurde ich um Vermittlung angegangen, ich versichere aber, daß ich weder an Henny Porten noch an Asta Nielsen in dieser Angelegenheit herangetreten bin.

Zu einer besonderen Spezies gehören alle diejenigen, die den Inhalt bekannter und unbekannter Romane oder Bühnenwerke erzählten und kühn behaupteten, die Fabel sei ihre eigenste Erfindung. Wehe dem Dramaturgen einer Filmfirma, der nicht sehr bewandert ist und durch solche falschen Vorspiegelungen aufs Glatteis geführt wird!

Das erinnert mich übrigens an ein Vorkommnis in der Dramaturgie eines großen Berliner Theaters. Da lief eines Tages ein Manuskript ein, das der Dramaturg sofort als eine wörtliche Abschrift von Schillers „Kabale und Liebe“ erkannte. Nur die Namen der handelnden Personen waren verändert. Man ließ damals den „Autor“ kommen. Er entpuppte sich als ein blondgelockter Jüngling, und als man ihm für seine Arbeit höchstes Lob spendete und ihn fragte, welches Honorar er denn fordere, meinte er, hundert

Mark seien nicht zu viel. Worauf der Dramaturg ein Reclam-Heftchen aus der Tasche zog und erklärte, daß man ja für eine Sache, die man für zwanzig Pfennige haben könne, nicht hundert Mark auszugeben brauche. Nach einer gehörigen Tracht Prügel wurde dann der semmelblonde Schwindler recht unsanft die Treppe hinunterbefördert.

Der Filmdramaturg! Der hat nichts zu lachen! Neulich schlug so ein armer, geplagter Mann seinem Direktor vor, den „Prophet" zu verfilmen. Prompt erhielt er zur Antwort: „Gehen Sie mir bloß mit den biblischen Stoffen vom Halse". Dabei meinte der arme Dramaturg die Meyerbeersche gleichnamige Oper, die das Schicksal des Johann v. Leyden behandelt.

Auch ich war einmal Dramaturg bei einer großen Filmfirma. Da passierte folgendes hübsche Geschichtchen: Ich hatte ein Filmmanuskript geschrieben, und man fand eine Novize, die zum ersten Male in einem Film spielte — und zwar sogleich die Hauptrolle. Ich hatte keiner der Aufnahmen beigewohnt. Man führte mir im Vorführungsraum den fertigen Film vor, außer mir waren noch einige Personen anwesend. Als es nach dem ersten Akt hell wurde, sah ich neben mir ein junges Mädchen sitzen, das bitterlich weinte. Teilnahmsvoll fragte ich, was ihr sei. Da antwortete sie: „Ich bin doch die . . ., ich sehe mich zum ersten Male auf der Leinwand, und da muß ich weinen." Jetzt erst merkte ich, daß es die Hauptdarstellerin war. „Gnädiges Fräulein, ich dachte, Sie weinten über das schlechte Manuskript", sagte ich . . ., und nun fiel sie über den Autor her, daß kein Mensch mehr von ihm ein Manuskript genommen hätte. Die Umstehenden amüsierten sich köstlich, und als die Diva endlich aufgehört hatte zu toben, nannte ich ihr in tiefster Zerknirschung meinen Namen. Na, die hat Augen gemacht! Inzwischen ist aus der Novize eine sehr beliebte Filmschauspielerin geworden — — und sie hat in so manchem Film des von ihr damals so zerfleischten Autors gespielt und große Erfolge damit erzielt.

Wem alles muß es der Filmautor recht machen! Der Direktion, dem Regisseur, sämtlichen Darstellern, dem Hilfsregisseur, dem Photographen, kurz, allen, die überhaupt an dem Film mitarbeiten. Wird es dann ein Erfolg, haben ihn alle Faktoren herbeigeführt, nur nicht der Autor; ist es aber ein Mißerfolg, dann hat einzig und allein das Manuskript die Schuld. Womit klar bewiesen ist, daß der Filmautor nicht auf Rosen, sondern auf Disteln gebettet ist.

Keine Kunstgattung verträgt Dilettantismus. Der Film nun schon ganz und gar nicht. Irgendwo hat irgendwer so richtig gesagt: „Vom Dilettanten zum Künstler ist nur ein Schritt — — — aber der Dilettant kann den Schritt nicht tun."

Wenn wir doch endlich so weit wären, daß man allgemein den Film als Kunstgattung einschätzte! Dann würden alle die, die heute noch meinen, ein Filmmanuskript könne man aus dem Aermel schütteln, vielleicht doch ganz anderer Ansicht werden. Heute möge allen diesen gesagt sein:

„Da glaubt man manchem den Funken verlieh'n; — Er küßt die Muse, doch sie nicht ihn!"



„Wat meenste, Max —, wenn se mir mal mit de Nielsen spielen ließen! Det wird' ick janz anders machen. Wat?"

VOM KÖRPER UND SEINER LINIE

Es hieße Plattheiten schwatzen, wollte man erklären, wieso der Film als Bild in viel stärkerem Maße auf die Wirkung der körperlichen Linie angewiesen ist, als das Theater. Die Verwandtschaft des Films zur Pantomime ist so groß, daß die wesentlichsten Elemente dieser stummen Kunstgattung sich auf den Ausdrucks-Tanz zurückführen lassen, — mit anderen Worten: für den Theoretiker des Films setzt sich das Filmspiel mehr oder weniger aus jenen Ausdrucksformen zusammen, die wir aus dem Kunsttanz kennen gelernt haben. Die gesteigerte Schönheit eines Bildes liegt in der Anmut der körperlichen Bewegung begründet. Der Regisseur kann wohl für den Zusammenklang aller mitwirkenden Elemente sorgen, aber aus einem Holzklotz kann selbst er durch äußerste Energie keine leichtbeschwingte Psyche formen.

In der Konsequenz würde diese Einsicht dazu führen, daß die meiste Aussicht auf Filmerfolg jene Kräfte haben, die tänzerisch durchgebildet sind. Tatsächlich stellen die Tänzerinnen ein erkleckliches Kontingent unserer Filmstars. Nicht jeder Angabe braucht geglaubt zu werden, — auf gut deutsch: nicht jeder Star war Tänzerin, der dies hinterher behauptet . . . Aber auch nirgendwo haben leere Behauptungen so kurze Beine wie hier. Die bizarren Bewegungen einer Mae Murray deuten ohne weiteres — wenn nicht schauspielerisches, so doch immerhin tänzerisches Ingenium an. Die Präzision der Muskelbewegungen einer Viola Dana kann nur an der Uebungsstange des Balletts erworben worden sein. Die weiche Führung aller Gesten durch Lil Dagover erklärt, woher diese Künstlerin den Rhythmus gewonnen hat. Ueber Jenny Hasselquist vollends ist kein Wort zu verlieren.

Dennoch ist selbstverständlich filmische Charakterisierung etwas anderes als schale Uebertragung tänzerischer Mimik auf das wortlose Drama. Die ganz rohen Elemente, die Gefühlsprägungen stammen aus dem Tanz und aus der getanzten Pantomime, — die Vielseitigkeit der Deutungen einer Geste aber ist das Neue der photographierten „stummen Kunst". Gelernt muß dieses Neue werden; aber es fällt denen leichter, die bereits die Leichtbeschwingtheit der Glieder, die Gelöstheit der Gelenke und das Federn sensibler Knöchel mitgebracht haben.

Und hierbei machen wir eine nicht uninteressante Beobachtung. Es ist die, daß wir diese elastische, sprungbereite Weichheit, dieses Nur-Formliche fast ausschließlich an der Frau bemerken, von der Frau fordern und an ihr

TED SHAWN Phot.: News Service



TED SHAWN und RUTH ST. DENIS Phot.: News Service



JENNY HASSELQUIST
bei den Aufnahmen zu einem Kulturfilm

erörtern. Wir sprechen sozusagen aus einer männlichen Blickeinstellung heraus und vergessen — oder vernachlässigen, daß auch der männliche Körper einen Rhythmus besitzt. Wir tadeln die Frau, die nicht genügend tänzerische Schmiegsamkeit in ihre Filmgesten legt, aber wir finden an dem Mann nichts Unrühmliches, dessen Bewegungen von einer impetuosen Ungezirkeltheit sind. Das heißt — oder kann heißen, daß wir in der Filmdarstellung auf zweierlei Weise urteilen: wir lieben am weiblichen Star das tänzerische Beflügeltsein der mimischen und körperlichen Geste, billigen aber beim Mann gewissermaßen die gut geschnittene Fasson ...

Das ist etwas durchaus Verblüffendes! Zwar ist der Tanz an sich eine spezifisch weibliche Domäne; aber trotzdem ist der Kunsttanz als festumrissene artistische Disziplin den Männern nicht abhold gesinnt. Wir haben unter den modernen Tänzern wohlbekannte Namen: Matray, Ted Shawn, Pathé, Gadesco und Seewitz, — auch Gérard hat von sich reden gemacht... Aber abgesehen von einigen befremdlichen Versuchen Matrays im Film sind alle diese Künstler der rhythmischen Muskulatur ohne Filmkarriere geblieben.

Wir stehen also vor der Tatsache, daß das Filmbild mit zweierlei Maßen wirkt: bei der Frau mit der charmanten Anmut der vielleicht sogar abgezirkelten Geste, — beim Mann mit der lebensfrischen Ungeschminktheit der Bewegungen.

James A. Neillan hat in der vorigen Nummer dieser Zeitschrift über die Keimzelle des Filmstars geschrieben; — daß er hierbei nur die weibliche Keimzelle im Auge hatte, ist nach unseren obigen Beobachtungen mehr als wahrscheinlich ...

Phot.: Cont. Photo





SOO LEFFLER / „Bajadere“ von Kalman Phot.: Zander & Labisch



35 Sandwich-Männer geben die „Potasch und Perlmutter"-Premiere bekannt
Um die Wirkung dieser für englische Reklame-Begriffe zu geringen Zahl von Sandwich-Männern zu erhöheu, hat man jeden Plakat-Träger doppelt „beklebt". Trotzdem . . . fiel der Film durch.

Bei Charing Cross: Reklame für Jackie Coogans „Zirkuskind"
— Eine große Anzahl von Artisten war wochenlang fest engagiert, um die Außenreklame durchzuführen —



Der Schrei über die Straße

Von Joseph Delmont

Ach, was waren die alten Pariser Camelots doch für ein rückständiges Pack!

Sie hatten zwar etwas auszuschreien, jeden Morgen, jeden Mittag etwas anderes, — und abends gab es wieder irgendeine Sensation, aber wie simpel war das, was man „le dernier cri" nannte. Irgendein Ministermord, manchmal auch bloß eine Eisenbahnkatastrophe mit zehn Schwertoten und zwanzig Leichtverletzten, — und wenn Not am Mann war, begnügte man sich auch mit einer neuen Republik in China oder einem Erdbeben in der Südsee und zweitausend Leichen zwischen den Atollen . . .

Doch etwas wirklich Schwerwiegendes, etwas, das sich in Kilometern ausdrücken ließ — eine langwierige Familientragödie mit allem Drum und Dran, ein Massenmord mit allen bildenden Einzelheiten, eine frische Verführungsszene mit in flagranti erfolgender Sühne, — nein, so etwas hat nie ein Camelot ausrufen können. Immer war es nur ein Effekt, kaum jemals ein Affekt, der ausgebrüllt wurde . . .

Der Schrei über die Straße war damals noch nicht geboren, er konnte auch erst in unseren Tagen so ganz laut, so ganz kräftig ausfallen. Erst mußte das Kino kommen, mußte die Projektionsfläche erfunden werden. Und mit der Größe der Projektionsfläche stieg auch die Notwendigkeit, dasjenige in die Mengen auf der Straße zu schleudern, was sich auf der flimmernden Leinwand zutrug.

Die kinematographische Großaufnahme ist eine Erfindung Amerikas, und auch der laute Schrei — der trommelfellerschütternde Reklameschrei ist eine Erfindung der ragenden Freiheitsstatue am Hudson. Diese Dame mit der leuchtenden Nachtfackel hat erkannt, was Amerika zu allererst nottut: wer nach drüben kommt, weiß, daß das neue Angelsachsentum sich auf das weithin wahrnehmbare Lichtzeichen angewiesen fühlt. Wie könnte ein Volk, daß so auf Reklame, auf den Schrei über die Straße und die Meere eingestellt ist, darauf verzichten, diese Mittel



Marble Arch Theatre: Die Bühne weist eine ägyptische Dekoration auf, weil der Film „Der Traum einer Mumie" hieß



Ein kleiner Bluff: „Herren mit Strohhüten erhalten freien Eintritt ..."
Natürlich war der Andrang enorm, was sofort für die Reklame ausgenutzt wurde

auch beim Film anzuwenden? — Und so wie in Amerika, so auch im stammverwandten England.

Zwar hat es eine ganze Zeit gedauert, ehe man jenseits des Kanals die Reklamesitten aus „d'outre mer" annahm, schließlich aber vermochten auch die Londoner sich der suggestiven Kraft des wiederholten und laut gesprochenen Wortes nicht zu entziehen. So konservativ der Engländer an sich schon ist, so läßt er sich doch in vielen Dingen von dem ihm verwandten aber nichtsdestoweniger jüngeren Volk der Amerikaner lenken und leiten.

In der öffentlichen Reklame war wohl Lipton derjenige, der mit seinen Plakaten bahnbrechend für England wirkte; dann waren es in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts die Londoner Varietés, die sich mit einer für die damaligen Verhältnisse unerhört großzügigen Fangreklame an das Publikum wandten. Aber alles dies spielte sich in anderen Formen ab, als wir dies aus Paris oder Berlin gewohnt sind: Ehe das kühle Albion sich an die wirklich marktschreierische Reklame der Yankees gewöhnte, floß viel Wasser die Themse hinab.

Wenn wir die Entwicklung der sich aufdrängenden Reklame zurückverfolgen, so haben eigentlich Moß & Thornton den Grundstein dazu gelegt. Ueber vierzig große Varietébühnen besaß dieses Unternehmen in England, Irland und Schottland, und da es für alle eine gleich wirkungsvolle Reklame zu machen galt, so gelangte Moß schnell zu einem Abkommen über umfangreiche Plakatierungen und Masse-Inserate in fast allen Zeitungen des Landes. Wir haben in Deutschland für diesen Vorgang keine einzige Parallele, woraus sich denn auch erklärt, daß hier beim ersten Auftreten der Kinos die Reklame ganz im Kleinen anfing und nicht bereits auf eine so großzügige Unterlage aufgebaut werden konnte, wie England eine solche in der Moß-Reklame besaß. Die deutsche Kino-Reklame wuchs aus der Schaubuden-Reklame heraus, sie wurde erst sehr, sehr spät ein „Schrei über die Straße"; die englische Publikums-Propaganda hinkte gleichfalls der amerikanischen nach, — aber sie kam wenigstens so nach und nach zu großen Formaten.

Die langjährigen Verträge von Moß & Thornton mit den Plakat- und Presseunternehmungen enthielten sich jedoch . . . und damit ist der im Anfang so ungeheuer große Unterschied gegenüber den amerikanischen Gepflogenheiten hinreichend betont . . . aller Superlative: es gab in den Varietés Londons, Manchesters und Liverpools keine „der Welt größten" Artisten, und die music-halls boten gleichfalls nicht das konkurrenzlos Wunderbarste, sondern beschränkten sich darauf, die Namen der auftretenden Künstler helleuchtend an den Theaterfronten anzubringen. Je größer der Name — und nichts weiter als der Name - herausgehängt war, desto zugkräftiger blieb auch die Reklame. Wie in den Zeitungen die große, ganzseitige Ueberschrift die Hauptsache des täglichen Inhaltes anzeigte, so verriet die Namenzeile in elektrischer Flammenschrift die Hauptnummer einer jeden music-hall. Die



Eine solide Sache: Zum Shakleton-Film „Das große weiße Schweigen" wurde stets eine Ehrenwache der in London liegenden Kriegsschiffe entsandt; die Matrosen auf dem Bilde sind von H. M. S. Warspite

headline-Praxis der Zeitungen behauptete sich also auch in der Varieté-Reklame.

Bis das ‚verderbliche' Beispiel auch in England sich durchsetzte und nach einer langen Reihe von Kino-Jahren das amerikanische Riesenplakat nach London kam. Noch heute ist das amerikanische Kino-Plakat bei uns unbekannt und es muß vorderhand unbekannt bleiben, weil unsere Lichtspielhäuser nicht auf so ungeheure Flächen vorbereitet sind: wo sollten wir derartig enorme Anschläge unterbringen, da die deutschen Kinos bestenfalls ein bescheidenes Eckchen neben der Eingangstür dafür aufwenden können! Die Londoner begafften die Ungetüme, die vom Winde hin- und hergerissen wurden, gleichfalls mit einigem Mißtrauen, sie ärgerten sich über den unsoliden marktschreierischen Text, aber schließlich erlagen sie doch dem „Schrei" und parierten wie einem Kommando.

Der Sandwichmann wie man ihn heute auch in Berlin und in andern Großstädten bisweilen antrifft, meistens nur in geringen Reihen, hat in London längst seine Wirkung verpufft: wer sieht noch den armen Kerl, der durch die Straßen pilgert, eingezwängt in zwei mittelgroße Zettel, die er vor dem Leib und hinter seinem Rücken angebracht hat? Ja, wenn dreißig, vierzig und fünfzig dieser Leute hintereinander marschieren, dann wird das Auge der Passanten wohl noch gefesselt, aber entscheidend ist auch das nicht einmal. Als beispielsweise der amerikanische Film „Potasch und Perlmutter" in London mit diesen Sandwichmännern propagiert wurde und die Männer tagelang täglich zehn Stunden in den Straßen Londons von sich reden machten, blieb der Film doch ein Versager. Der Unterschied zwischen amerikanischem Humor und englischem erwies sich hierbei als so groß, daß keine Reklame darüber hinweghelfen konnte. Das Marble Arch Pavilion blieb gähnend leer . . .

Schon zu Beginn des Weltkrieges hatte das amerikanische Riesenplakat in London festen Fuß gefaßt, die bekanntesten Aufrufe, die in allen Ländern der kriegführenden Erde in fast den gleichen Wortlauten angeschlagen wurden, machten sich auch an den Mauern und Hausfronten der englischen Städte breit. „Your King wants you!" stand da gebieterisch neben dem weniger geschmackvollen Plakat „Free pleasure-trip to the Rhine", und da die Augen sich bald an diese oder jene Zeichnung gewöhnten, mußten die Künstler alle drei Wochen mit neuen Werbeideen hervorrücken.

Der Krieg also hat die großen Plakate in London populär gemacht. Daß das Kino in London sehr zum Unterschied von dem in Berlin oder irgendeiner andern deutschen Stadt schnell eine gesellschaftsfähige Unterhaltungsstätte geworden ist, steht natürlich auf einem andern Blatt. Viele Arbeiter würden sich scheuen, zu ihrem abendlichen Kinobesuch den Smoking nicht anzuziehen; und die Herren der Gesellschaft sind sich mit den dazugehörigen Damen durchaus darin einig, daß es zur Erhöhung der Stimmung beiträgt, das etwas saloppe Straßenkleid wie aus dem Theater so

auch aus dem Lichtspielhaus zu verbannen. Zum Teil ist die ganze Reklame darauf eingestellt: immer bemüht sich der Kinobesitzer, schon durch die äußerlichen Manifestationen auf etwas Besonderes festlich gespannt und neugierig zu machen. Eine Lichtreklame, die nur in gewöhnlichen Lettern den Namen des Stars oder der Stars anzeigt, würde heute in keinem Falle mehr hinreichen.

Die Außenreklame ähnelt selbstverständlich der unsrigen, denn abgesehen von der Diapositiv- und Bilderreklame läßt sich da nicht allzuviel machen. Aber bei weitem entwickelter ist die sogenannte Lobby-Reklame, auf gut deutsch: die Vestibül-Aufmachung. In der Provinz liegt sie noch sehr im argen, und das ist in Anbetracht der nicht unbedeutenden Kosten wohl verständlich. In den Hauptstädten Englands jedoch wird es kaum einen Kinobesitzer, der auf sich hält, geben, welcher nicht mit irgendeiner Vestibül-Idee aufwartet. Das ist ganz und gar dem amerikanischen entlehnt: kommt ein orientalisches Stück zur Uraufführung, so baut der Kino-Eigentümer irgendeine Wüstenlandschaft mit einem Zelt in den Vorraum, schüttet Sand ringsherum und baut irgendeine Aufschrift hin, die in Beziehungen zum Film steht. Daß es, wenn diese Lobby-Reklamen ausgeheckt werden, nicht immer ohne Unfall abgeht, beweisen die folgenden Geschichten:

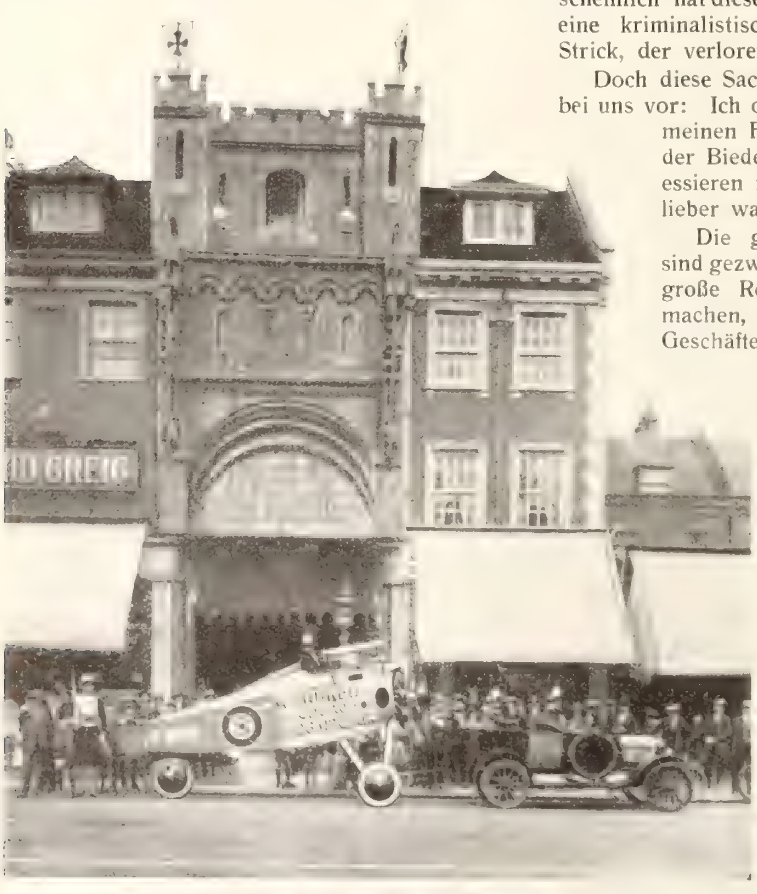
Annoncierte da ein Kino vor noch nicht zu langer Zeit einen amerikanischen Film mit dem Titel „The woman in the case" (Die Frau in der Affäre). Nun heißt aber in der englischen Sprache case nicht nur „Affäre", sondern unter Umständen auch „Kiste". Besagter Kinobesitzer ließ also ein großes Leinwandplakat mit einer Frau in einer Kiste über der Kinofassade anbringen. Auch im Foyer stellte er eine große Kiste auf und setzte ein hübsches Mädchen hinein. Viele Besucher des Kinos, die ebenso intelligent wie der Besitzer waren, warteten im Film vergeblich auf den Kistentrick.

Ein anderer Kinobesitzer in der Vorstadt annoncierte den Film „The lost chord" (Der verlorene Accord), das Drama eines Kirchenorganisten, als Detektivfilm, indem er — eine Tatsache! — des Lesens unkundig, statt chord „cord" hörte. Beide Worte werden gleich ausgesprochen, nur heißt cord — Strick. Wahrscheinlich hat dieser Intelligentissimus an irgendeine kriminalistische Würgeszene mit einem Strick, der verloren ging, gedacht.

Doch diese Sachen kamen und kommen auch bei uns vor: Ich offerierte einst einem Verleiher meinen Film „Mene tekel", worauf mir der Biedere sagte: „Hundefilme interessieren mich nicht, bringen Sie mir lieber was mit Löwen."

Die großen Londoner Kinotheater sind gezwungen, auch eine entsprechend große Reklame vor ihrem Kino zu machen, wenn sie auf Rentabilität ihres Geschäftes rechnen wollen.

Die elektrische Lichtreklame nimmt in den großen Kinos um den Picadilly Circus, dem hauptsächlichen Vergnügungsviertel, den Hauptanteil in den öffentlichen Ankündigungen ein. London besitzt nämlich viel Vergnügungsetablissements, daß trotz der sieben Millionen Einwohner die Theater, Varietés und die Kinos große Anstrengungen machen müssen, um ihre Häuser zu füllen. Man bedenke: die Gegend um Picadilly Circus, Leicester Square, Coventry Street und dann vom Leicester Square hinunter den Strand ins Coventgarden-Viertel birgt unter



Vor dem Clapham Majestic Theatre
Als der Film „Ein Yankee am Hofe König Arthurs" lief, wurde der burleske Unsinn der unhistorischen Komödie durch das Flugzeug vor dem Eingang des Kinos betont

anderem 34 Theater, sieben music-halls und elf Kinos, darunter allerdings fünf kleinere Theater. Es kommen dann, für London ziemlich neu, vier Kabaretts hinzu, die aber etwas ganz anderes als unsere Vergnügungsstätten dieser Art sind.

In der letzten Zeit ist noch das Drury Lane Theater dazugekommen; dort läuft zurzeit der wirklich schönste Film aller Zeiten „Der Dieb von Bagdad“ mit Douglas Fairbanks. — Dieses Theater liegt im Covent Garden-Viertel versteckt und macht keinerlei Theaterfrontreklame. Dafür sieht man aber allenthalben an Zäunen und Häuserfronten, die dazu gemietet sind, die Riesenplakate des Films „The Thief from Bagdad“. Diese Plakate sind, abweichend von den sonst schreienden Affichen der Amerikaner, äußerst geschmackvoll und fallen durch ihre Schönheit und Farbenpracht angenehm ins Auge.

Im Pavillon am Picadilly Circus läuft zurzeit der Film „Mr. Beaucaire“. Eine hübsche Angelegenheit. Die Reklame dazu aber ist wahrhaft gigantisch. Während auf der dem Criterion gegenüberliegenden Hauptfront der Titel des Films in einem viereckigen Rahmen, der die ganze Häuserfassade bis zum Dach hinauf einnimmt, in Zehntausenden von weißen Glühlampen erstrahlt, ist auf der Fassade der Shaftesbury Avenue, da dieses Theater von zwei äußerst belebten Straßen begrenzt wird, ein ebensolch großes Schild, das in elektrisch beleuchteten, meterbreiten Rahmen ein Gemälde sehr kitschiger Art mit einer Szene aus dem Film zeigt.

Vielleicht gehörte es eigentlich nun auch dazu, von der vornehmen Aufmachung der Angestellten in diesen Lichtspielhäusern zu sprechen; ein wirklich umsichtiger Geschäftsmann sieht bekanntlich nicht nur darauf, daß seine Schaufenster gut dekoriert sind, sondern beachtet daneben nicht minder, daß die Angestellten das Publikum auch sorgfältig bedienen. Es gibt kaum eine bessere Reklame, als die: dort und dort wird man höflich und zuvorkommend behandelt. Aber ich möchte aus naheliegenden und lokalpatriotischen Gründen davon absehen, dieses Kapitel zu ventilieren, es gäbe manches Unzufriedene zu äußern, und es würde wohl wenig helfen, zu gestehen, daß es mir sehr gefallen — und daß es das Niveau des Kinos in London außerordentlich gehoben hat, daß in jedem Foyer stets einige Herren der Direktion im Frack umherstehen. Selbst der Kassierer ist in manchen Londoner Kinos mit einem Frack angetan. Es ist begreiflich, daß die Atmosphäre einer Vergnügungsstätte durch diese Sitte nicht unangenehm beeinflußt wird. Zwar muß andererseits eingestanden werden, daß die englische Herrenwelt in allen sozialen Schichten bis zu 80 Prozent über Gesellschaftskleidung verfügt, der englische Arbeiter überhaupt mehr Gentleman ist als irgendeiner auf dem Kontinent, aber schließlich ist die Gepflogenheit der Repräsentanten des englischen Kinos, sich zu befracken, ein Ding an sich und hat mit der Smokingbereitwilligkeit des handarbeitenden Publikums direkt nicht viel zu tun.

Wir wären bei uns ja schon glücklich, wenn wir nicht gar zu oft in jedem Platzanweiser einen Vorgesetzten zu erblicken hätten und nicht stets fürchten müßten, den Mann auch noch tötlich zu kränken, wenn wir ihm das von ihm angedrohte Programm einmal nicht abnehmen. Für mich wenigstens ist es immer ein entsetzlicher Moment, wenn ich dem Platz-Cerberus diese Bitte abschlagen muß, denn jedesmal weiß ich: jetzt kommt die Blutrache auf mein Haupt . . .

Aber das hat, so glaubt man ja bei uns, mit dem „Schrei über die Straße“ nichts mehr zu tun.



VERGLEICHE ZUM MANUSKRIPT

Filmautor und Souffleuse sind gleich geschätzt: von beiden verlangt der Künstler nur ein Vorbeten, kümmert sich aber nicht darum, wo es herkommt.

Die Ursache, weshalb es so sehr schwer ist, Filmmanuskripte zu schreiben, besteht darin, daß man nie weiß, wo ein Star anfangen wird, die ihm zugedachte Rolle für ganz verfehlt zu halten.

An dem Tage, an dem sämtliche Bibliotheken der Erde abbrennen würden, müßte die Filmproduktion eingestellt werden.

Vom Bühnenautor werden Gedanken verlangt, vom Filmautor Bilder. Er sollte, wenn das festgestellt wird, nie beleidigt sein.

ICH — AUF REISEN

Von HANNI WEISSE

Sich durch 35 Theater und Varieté-Bühnen hindurchzusketchen ist wirklich keine Kleinigkeit! Dabei will ich es bei dieser ansehnlichen Zahl noch nicht einmal genug sein lassen! Warum? Es gibt da mancherlei Ursachen. Zunächst: man wird durch die ausschließliche Filmarbeit leicht — wie soll ich sagen? — leicht zu seßhaft, zu bodenständig. Das Blut wird leicht phlegmatisch, die Gedanken werden bequem. Es ist beinahe so wie bei den Hofschauspielern der früheren Zeit, die pensionsberechtigt und — poesielos wurden. Das Umherzigeunern hat da unbedingt den Vorteil, das Blut in Wallung und die Augen für neue Eindrücke offen



zu erhalten. Man ist als Zugvogel ja neuen Eindrücken und neuen Entschlüssen so sehr ausgeliefert! Man teilt das Jahr nicht mehr in Wochen und Monate, sondern in Perioden des Koffer-Ein- und Auspackens ein. Und man ist von einer Periode zur anderen auf die Menschen neugierig, mit denen man zusammentreffen wird. In Stuttgart, wo die beigefügten Bilder aufgenommen sind, lernte ich z. B. den Damen-Imitator Karera kennen: er als Dame, ich als Chaplin . . . Sagen Sie selbst, sind es nicht gerade die törichtsten Harmlosigkeiten, die uns Spaß machen? Und erscheinen diese Bilder uns nicht viel „erlebter" als die aus irgendeiner Filmrolle?

DER VERSTECKTE MENSCH

EINE MASKIERTE BETRACHTUNG

VON

PETER PERSCHEID

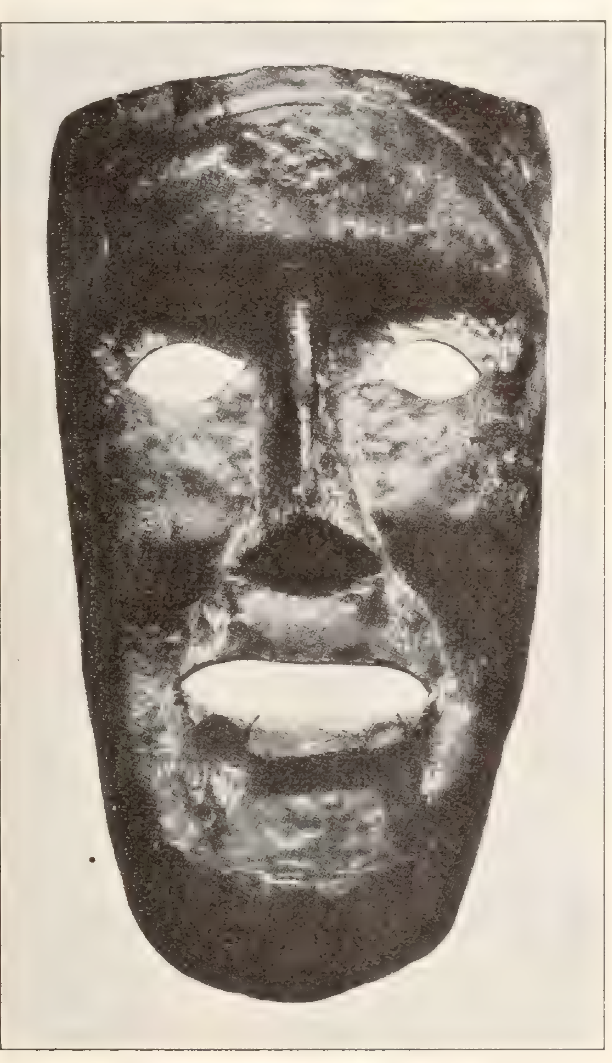
„Kennen Sie den Herrn M.? Was halten Sie von ihm?“

„Nun —, ein ganz angenehmer Zeitgenosse, immer freundlich . . .“

„Ja — das schon, aber haben Sie einmal sein Gesicht näher studiert seine Augen? Nicht — wie? Da sind so ein paar verräterische Krähenfüße, mein Lieber, und dann — wenn Sie sich etwas auf die Physiognomie verstehen — dann sind da aus den Augenwinkeln herunter ein paar zu ausgeprägte Muskelstränge, die das untere Augenlid nach oben drücken... In diesen zusammengeknif-Augen steckt etwasLaunisches, mehr —, etwas absichtlich Lauerndes, etwas Unehrliches...“

„Mag sein —, ganz zuverlässig ist er wohl auch nicht...“

„Sie sind vorsichtig! Stellen Sie sich mal den R. vor: auch freundlich, — nicht wahr? Etwas geschwätzig, dazu ohne Verantwortung in seiner Rede, nicht wahr? Wie muß ein Mensch mit solchem Charakter aussehen?“



Indianische Tanzmaske aus Kupfer
Tlinkit, Nordwestamerika

„Dick —, behäbig . . .“

„Nicht so schnell, bitte! Ob er dick oder dünn ist, macht nichts aus. Nein — der Kopf, wissen Sie! Das Gesicht! Betrachten Sie jeden Menschen so, als ob er eine unabsichtliche Maske vor dem Gesicht trüge! Eine verdiente Maske, aber eineungewollte. Dieser R. hat unruhigeAugen, die nach rechts und links flattern, das ist immer verdächtig. Er sucht nach Zuschauern, weil er bemerkt werden will, also ist er eitel —; er ist sogar gesucht gewählt in der Kleidung, geradezu ein Geck ist er infolge seiner Eitelkeit. Solche Menschen sind immer unzuverlässig. Er ist beim Rauchen nervös, nicht wahr? Das ist ein einziger Zug nur! Aber er beweist, daß dieser Mann von Lebensverfeinerung keine Ahnung hat,was sich ja auch in seinem Gesicht ganz oberflächlich ausprägt. Ein Mensch mit ideeller Kultur würgt nicht unsinnig am Tabaksduft, er genießt, selbst wenn er überarbeitet ist, den Tabak als Ablenkungs- und Genuß-

Die Illustrationen zu diesem Artikel entstammen dem Buche „Masken“ von Rudolf Utzinger, Verlag Erich Wasmuth, Berlin.

mittel . . . Sehen Sie —, das ist, was die Physiognomie dem aufmerksamen Menschen verrät! Die Maske, mein Lieber, ists, die die Menschen vor aller Welt enthüllt . . .“

— — — — — — — — — —

„Wie, man sollte nicht versuchen, jedem Menschen auf Herz und Nieren zu sehen? Doch, unbedingt sollte man das! Das ist ja der Witz einer jeden Menschenkenntnis, und darauf beruht im Grunde genommen unsere ganze mimische Kunst, also auch der Film. Wir loben beispielsweise so gerne die „Typen“, die die amerikanischen Regisseure verwenden. Da haben wir einen knickerigen Alten, dessen Gesicht nur noch aus lauter Falten und Verzerrungen besteht. Wenn wir einem solchen Individuum in der Natur begegnen, was denken wir da —? Nun, sehr einfach: das scheint ein ganz großer Geizkragen zu sein! Wenn wir die Runzeln, das zusammengezogene mißgünstige Gesicht, die nach unten abgerutschte Nasenspitze sehen, so wissen wir, daß das jemand ist, dem in Gelddingen nicht zu trauen ist. Die Amerikaner haben ein niederträchtiges feines Organ für das

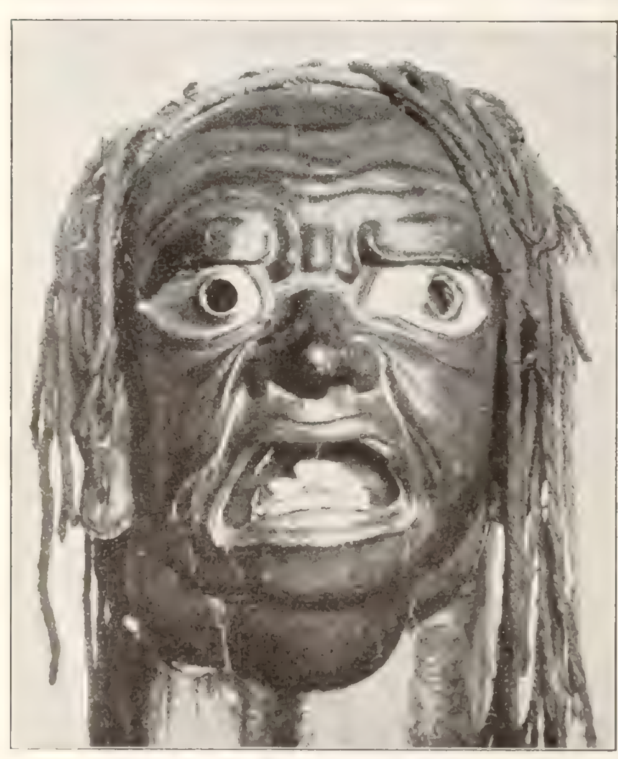


Antike Tragöden-Maske Ueberlebensgroß in Marmor

Aeußere eines Menschen, und sobald sie dahinter kamen, daß für diese oder jene Kreatur ein bestimmter Typ ganz besonders typisch ist, so wird eben ein Typ daraus gemacht.“

Woher also gelangen wir zu dieser Typisierung der Menschheit? Nur durch eine Art angewandter Physiognomik. Diese Kunstfertigkeit ist nicht einmal die undankbarste, weil unsere Zeitgenossen so gar kein Talent dazu haben, ihre Seele zu verhüllen. Der Film hat uns darauf aufmerksam gemacht, daß es mit der Verstellung der Menschen nicht gar so weit her ist. Der Mensch kann sich nicht verstecken —, selbst wenn er will . . . und wenn er den Versuch unternimmt, sich wirklich zu verstecken, sich eine künstliche Maske umzuhängen, so hält die nur eine ganz kurze Zeit vor: der wahre Kern des Pudels bricht sich doch immer wieder Bahn.

Wir sprachen vorhin von dem Herrn M. und dem Herrn R., — beides sind nur ganz langweilige, ganz erschrecklich durchsichtige Geschöp-



Maske der Göttin Lha-mo, Tibet



Neger-Maske aus Ibibio, Niger-Cross-River

fe. Sie haben so gar nichts Originales an sich, — die beiden sind schlankweg falsch und geschwätzig, obwohl sie sich aus geschäftlichen Gründen so sehr jovial benehmen. Aber . . . . wer durchschaute sie nicht! Das ist es nämlich, daß wir im Film einen scharfen Typen-Blick bekommen haben. Es ist ja heute nicht mehr so, daß wir sagen: dieses oder jenes Exterieur scheint höchst verdächtig, nein, wir wissen bereits bei oberflächlichster Betrachtung, was wir von einem Manne zu halten haben. Wir sind grundsätzlich und zu unserem eigenen Nutzen darüber hinaus, jemand, der einen Smoking trägt und mit einer glatten Hemdbrust paradiert, für einen Gent zu halten; eine so kindliche Urteilslosigkeit fällt uns nicht mehr im Traume ein. Ach, wieviele Gauner sind uns nicht bereits mit scheinheiligen Mienen begegnet . . .

Man tadelt gerne dies und jenes am Film, — aber noch nie ist es jemanden eingefallen, einzugestehen, daß der Film dazu beiträgt, die Menschenkenntnis zu schärfen. Selbstverständlich heißt das — mit anderen Worten — nichts anderes, als Mißtrauen säen, doch gibt es etwas Lukrativeres als Mißtrauen? Verdient man nicht das meiste Geld . . . mit seinem Mißtrauen, und erhöht man nicht täglich seine Einnahmen, — eben dadurch, daß man sich durch Garantien, durch Sicherheiten und Referenzen vor den Unehrlichen und ihren betrügerischen Manipulationen schützt?

Die Handschrift eines Menschen ist nicht im Gesicht zu lesen, wir müssen uns also an das Gesicht selbst halten, an dieses prachtvolle Aushängeschild, das so oft verstecken soll . . . aber doch nichts ganz versteckt. Der Schauspieler, der unsere Typenkenntnis verwertet, hat ein gegewaltiges Plus in seiner Arbeit; zwar haben wir hinreichend Darsteller, die es für unwürdig halten, ihre eigene Physiognomie unter den Scheffel zu stellen — es gibt sogar eine Richtung, die gegen die Schminke, wo sie sichtbar wird, zu Felde zieht —, aber für den Film gibt es nichts anderes, als eine überzeugende Maske. Wir verlangen maskierte Ge-



Männliche Maske aus Partenkirchen, Oberbayern

sichter, um die Schauspieler nicht immer als die gleichen Menschen zu empfinden; sie sollen im Aeußeren unbedingt in jeder Rolle voneinander abweichen. Die Maskierung ist im Film eine Voraussetzung für die absolute Verständlichkeit . . .

„Verlangt wird also eine charakteristische Maske," sagt Hagemann in seiner „Kunst der Bühne". „Die äußere Erscheinung der einzelnen Figur hat ihre eigentümlichen Anlagen und Eigenschaften kundzugeben. Wie sich die Betätigung jedes Menschen zu seinem Grundcharakter verhält, verhalten sich Gesten und Mimik zu der äußeren Gesamtmaske . . . Charakter und Erscheinung sind so etwas wie ein Generalnenner, in den die äußeren und inneren Betätigungen zwanglos aufgehen müssen."

Aber nicht nur das Zwanglose und Selbstverständliche unterliegt der Maske . . . Ist es nicht sonderbar, sich vergegenwärtigen zu müssen, daß die Maske in ihrem Ursprung gerade das Gegenteil des Natürlichen war? Oder — halt! Gar so sonderbar ist es hinwiederum nicht!

Denken Sie an den Herrn R. oder den Herrn M.: beide sind so äußerlich recht annehmbare, vielleicht sogar lieb erscheinende Menschen; sie können gewinnend sein, sie können scherzen und Ihnen wohlwollend die Schultern klopfen . . ., aber diese Aeußerlichkeit ist an und für sich gerade der Gegensatz ihrer inneren Falschheit. Wir durchschauen eben die Maske der Liebenswürdigkeit und empfinden sie gar nicht mehr als Maske. Aber so wie diese biederen Zeitgenossen die Liebenswürdigkeit hervorzustecken streben, so war die Maske von jeher . . . nur ein Trug der Aeußerlichkeit. Da standen im alten Hellas gewöhnliche Sterbliche auf breiten Bühnen und hatten sich Masken vorgebunden, heitere und tragische Masken, — da wurden und werden noch heute in Asien und unter den wilden Volksstämmen Amerikas ursprüngliche Feste gefeiert, bei denen Männer und Frauen sich verkleiden; die Menschen, die hier Masken umlegen, werden zu Göttern, und alles Menschliche fällt in der Sekunde von ihnen ab, in der sie die Masken anlegen. Der modellierte Wisch, den man sich umhängt, ändert nicht nur das Gesicht, sondern mit dem Gesicht die ganze seelische Beschaffenheit . . .

In den Alpenländern haben wir noch heute Ueberbleibsel derartiger Anschauungen: hier und dort wird ein Mummenschanz getrieben, der an uralte Ueberlieferungen anknüpft: die Erdgeister, die wilden Naturgewalten leben in Personifikationen fort, - Fruchtbarkeit und Unfruchtbarkeit gehen in figürlichen Gestalten über die Erde und mischen sich unter die Menschen, um an ihren Freuden teilzuhaben.

Maske aus Japan

Die alten Masken, die die Tänzerinnen sich anlegen, bäuerliche und andere Tänzerinnen, deuten nur die Umwandlung menschlicher Kreaturen in Wesen der mythologischen Konzeptionen an, — die Erynnien, die einstmals den Chor der antiken Tragödie bevölkerten, entstellten sich mit entsetzenerregenden Masken das Gesicht und verloren vor aller Welt, solange die Verkleidung andauerte, ihren menschlichen Charakter. Unter den afrikanischen Eingeborenen ist die Kunst, Masken herzustellen, noch heute ein Kunstgewerbe für sich: aber nicht ein Kunstgewerbe, das ganz profaner Natur wäre . . . (Schluß Seite 92)

Die Geschichten der HELEN FRANKLIN

VON JOHN O' BRIEN

II. Warum muß Ethel heiraten?

Daniel Farnum junior, der Chef des Getreidehauses en gros in London W 1, Weymouthstreet, rückt auf seinem Drehschemel herum, sieht seine Privatsekretärin Helen Franklin mit einem ungeduldigen Blick an und fragt: „Und was will er?“ Helen Franklin macht mit den feinen, schlanken Händen eine hilflose Bewegung: „Er behauptet, daß er Sie sprechen muß . . . unbedingt sprechen muß.“

Daniel schüttelt den Kopf; das ist das Zeichen dafür, daß die Geschichte anfängt, ihre drollige Seite zu enthüllen. „Zu verrückt,“ brummt er, um nicht merken zu lassen, daß es Dinge gibt, die ihn auch während der Geschäftszeit amüsieren. „Zu verrückt, Miß Franklin, nicht wahr? Was mache ich da? Empfange ich diesen rätselhaften Mister Snowfear, oder verschanze ich mich? Raten Sie mir!“

Helen Franklin meint nachdenklich: „Es kann etwas Wichtiges sein, Mister Farnum . . ., warum sollten Sie ihn nicht anhören?“

Daniel Farnum läßt für einen Augenblick die Wimpern über die Augen sinken dann nickt er nachgebend, gerade so, als sei er in langer Aussprache mühsam überredet worden, und antwortet: „Gut —, er mag kommen, dieser geheimnisvolle Herr . . . Aber — Sie bleiben im Zimmer und hören sich alles mit an. Wort für Wort, Miß Franklin, ja?“

Die blonde Privatsekretärin hatte natürlich, auch wenn sie in aller Form um ihr Einverständnis gefragt wird, nichts anderes zu tun, als zu gehorchen. „Gewiß, Sir,“ sagt sie.

Und sie verschwindet durch die doppelt gepolsterte Tür des Arbeitszimmers ihres Chefs.

Daniel schickt ihren anmutigen Bewegungen einen lächelnden Blick nach, es ist einer jener Blicke, von denen Helen nichts merken darf, weil sie es sich verbeten hat, anders als eine ganz fremde Angestellte behandelt zu werden. Dieses Mädchen hat sonderbare Einfälle. Jede andere Dame im Hause Daniel Farnum hätte es auf eine geheime Vertraulichkeit mit dem jungen Daniel ankommen lassen, aber Helen Franklin wünscht nichts weiter, als das Vertrauen ihres Chefs. Dabei fällt es Daniel schwer, sein persönliches Interesse für diesen energischen Blondkopf ganz konsequent zu unterdrücken. Er lächelt sogar noch, als der angemeldete Besucher längst auf der Schwelle steht und eine knappe Verbeugung macht. „Guten Tag, Herr Farnum!“ sagt dieser Besucher, der nicht angeben will, welche Gründe ihn in dieses Haus nüchterner Getreidespekulation führen.

Daniel nickt nachlässig und zieht sein



Helen schlägt den Buchstaben F auf . . . .


„Ich bitte um Verzeihung — aber Miß Ethel wünscht Sie zu heiraten!"

„Was?" lachte Farnum auf. „Sie hält hiermit um Ihre Hand an und hat mich beauftragt, ihr nur Ihr Jawort zurückzubringen," nickt der Besucher diensteifrig.

Daniel lacht noch immer, dann aber besinnt er sich darauf, daß er ja Mister Snowfear gar nicht kennt und daß seine Heiterkeit einem Fremden gegenüber sehr unangebracht sein kann. Er wird wieder ernsthaft, und nun kommt ihm die zweite Einsicht: wer ist Ethel Farnhill . . . und welch einen unpassenden Witz erlaubt sich dieser ungebetene Besucher mit ihm, indem er ihm eine derartige Eröffnung machen zu können glaubt!

Er sammelt sich zu einer unwilligen Antwort. Doch der Besucher kommt ihm zuvor. „Ich bitte um Verzeihung," beginnt er, „daß ich mit meinem Auftrag so unvermittelt herausplatze, mein Herr; es war mir aber zur Pflicht gemacht worden, Ihnen keinerlei Details zu unterbreiten. Miß Ethel Farnhill wünscht Sie zu heiraten, und da meine Auftraggeberin keine gewöhnliche Frau ist, so besteht sie darauf, daß ihr auch dieser Wunsch erfüllt wird."

Daniel Farnum hat die Augenbrauen gefurcht und sein Gegenüber scharf aufs Korn genommen. Seltsam: dieser Mann sieht gar nicht so aus, als sei er leichten Herzens gekommen; fast scheint es, als breite sich auf diesem gepflegten Gesicht so etwas wie Furcht aus. Das schmeichelt den jungen Getreidekaufmann und versöhnt ihn mit dem absonderlichen Vorfall. Er könnte ja trotzdem Herrn Snowfear einfach hinausweisen, doch tut er es nicht; irgend etwas gibt es, das ihn fesselt. Vielleicht ist es nur die Frage, die er deshalb auch zuerst ausspricht: „In wessen Auftrag kommen Sie denn überhaupt?"

„Ich komme von Miß Ethel Farnhill . . ."

„Ich kenne die Dame nicht . . . Ich vermute nur, daß sie eine Amerikanerin mit — gestatten Sie — mit allzu smarten Launen ist."

Herr Snowfear errötet: „Sie tun der Dame unrecht . . . Ich bin nur ermächtigt, zu erklären, daß Miß Ethel Farnhill Sie liebt und bemittelt genug ist, nicht in den Verdacht zu geraten, eine Geldheirat zu wünschen. Miß Ethel Farnhill verlangt eine sofortige Antwort und hat mich beauftragt, Ihnen je nach dem Ausfall Ihrer Antwort eine Eröffnung von einiger Tragweite zu machen. Durch diese Eröffnung jedoch wird die Tatsache nicht berührt, daß Miß Ethel Farnhill Sie, Herrn Daniel Farnum, heiraten m u ß !"

Gesicht wieder in ernste Falten; trotz seiner Jugend gelingt ihm das mühelos, weil er ja etliche Jahre in Amerika zugebracht hat und hier einem Enkel Rockefellers jene Selbstbeherrschung abguckte, durch die, wie man sich erzählt, der alte Rockefeller alle Welt zu düpieren verstand.

„Guten Tag, mein Herr —" erwidert er nachlässig, deutet dabei auf einen ledergepolsterten Stuhl und fragt unvermittelt: „Sagen Sie mir, was Sie wollen."

Mister Snowfear hält den Hut noch in der Hand, schaut sich etwas betreten nach der jungen Dame um, die abwartend in der Zimmermitte stehen geblieben ist. „Dürfte ich Sie allein sprechen, Herr Farnum?" erkundigt er sich nach dieser bezeichnenden Augengeste.

Farnum verneint langsam: „Meine Sekretärin wird einmal meine Testamentsvollstreckerin sein," erwidert er. „Sie ist beauftragt, allen meinen Konferenzen beizuwohnen, um mich gegebenenfalls daran zu erinnern, wenn ich etwas vergesse."

Der Besucher sendet abermals einen prüfenden Blick zu Helen Franklin hin. „So so —," meint er unschlüssig.

„Ja —", wirft Daniel Farnum in das Schweigen.

„Nun — wenn es nicht anders geht," fährt der Besucher endlich fort, „dann beuge ich mich dieser seltsamen Sitte . . ."

Farnum lehnt sich in seinem Stuhl zurück: „Sie haben's nicht nötig, mein Herr . . ."

Da beeilt sich der andere, zu widersprechen: „Doch, doch —, ich h a b e es nötig . . ."

„So — bitte . . ."

Mister Snowfear sucht eine Sekunde lang nach Worten, dann richtet er sich, als sei er der Delegierte irgendeiner amtlichen Mission, in seinem Sessel hoch auf und erklärt: „Ich habe, mein Herr, die Ehre, Sie davon in Kenntnis zu setzen, daß Miß Ethel Farnhill Sie zu heiraten wünscht . . ."

„Das ist niedlich —," erwidert Daniel. Und nun vergegenwärtigt er sich, daß der ganzen Unterredung seine Privatsekretärin beiwohnt. Das gibt ihm den nötigen Rückhalt. Er erhebt sich kurz entschlossen; die gleiche Bewegung, als hätte er nur darauf gewartet, vollführt Mister Snowfear. „Ich bitte," sagt Farnum, „mich mit diesen Albernheiten zu verschonen. Ich bereue es, Sie empfangen zu haben —, und ich hätte nicht übel Lust, Sie durch einen Beamten der Gesundheitspolizei beobachten zu lassen."

„Tun Sie das nicht!" wirft der sonderbare Besucher ein.

„So bitte ich Sie, diesen Raum unverzüglich zu verlassen!"

„Sie lehnen die Hand meiner Auftraggeberin also ab?"

„Verschonen Sie mich mit weiterem Unfug, mein Herr. Guten Abend!" beschließt Daniel Farnum die Unterhaltung und wendet sich dem Fenster zu.

Der Besucher zögert einen Herzschlag lang, ehe er seine Verabschiedung begreift. „So muß ich ausrichten," spricht er dann zögernd, „daß Miß Ethel Farnhill Sie zu zwingen wissen wird, mein Herr!"

Unmutig wendet sich Daniel Farnum nach dem Sprechenden um, aber schon hat der die Tür erreicht und macht dort eine ganz knappe Verbeugung, genau so wie bei seinem Eintritt.

Und in der nächsten Sekunde ist er verschwunden.

Daniel fühlt das Verlangen, den Abgetretenen zu züchtigen; wie kann man denn in seinem eigenen Hause die Ungehörigkeit so weit treiben? Aber vor allem: wie kann denn derartig Ungereimtes überhaupt geschehen? Ist es nicht, als sei ein Toller eben durch das Arbeitszimmer geschritten?

„Miß Franklin," sagt er, „was wollte dieser Kerl?"

„Sie verheiraten," entgegnet die Privatsekretärin lakonisch.

„Der Mann gehört ins Irrenhaus," sagt Daniel Farnum. Er hofft, seine Privatsekretärin zu einer erweiterten Meinungsäußerung zu bewegen, hat aber offenbar damit kein Glück. So muß er denn seinen Monolog fortsetzen: „Oder meinen Sie, Miß Franklin, daß es wirklich ein Fräulein Ethel Farnhill gibt?"

Auf eine so direkte Frage kann Helen nicht umhin, zu antworten. „Warum soll es nicht eine solche Dame geben?" fragt sie.

Diese Ansicht ist Daniel gleicherweise peinlich wie erfreulich. Sie ist peinlich insofern, als sie gerade von Helen Franklin von diesem sympathischen und geweckten Blondkopf, kommt, und sie ist erfreulich, weil sie eigentlich dokumentiert, daß selbst diese kritische und nüchterne Privatsekretärin den Fall einer unsinnigen Leidenschaft für Daniel Farnum nicht leichthin von der Hand weist.

„Geben Sie mir einmal das Adreßbuch," schließt er seine Ueberlegungen. „Ich will mal sehen, ob wir in London eine Familie Farnhill haben . . . Vielleicht kommt mir dann eine Erleuchtung."

Helen bringt das Adreßbuch und schlägt den Buchstaben „F" auf . . . Sonderbar — geht es ihr durch den Kopf —, alle entscheidenden Namen in dieser Angelegenheit beginnen mit „F" . . . Farnum, Farnhill, Franklin . . .

Daniels Zeigefinger huscht die Kolonnen abwärts und aufwärts; dann wird seine Bewegung langsamer . . . Fae . . . Faf . . . Fai . . . Fal . . . Und nun: Farc . . . Fare . . . Farl . . . Farn . . .

Wirklich, da stehen zwei Farnhill, und sogar zwei sehr gute Namen: Oberst in einem indischen Regiment . . . der eine, und der andere . . . Landwirt . . . Farmer . . . Zu kurios: wieder ein „F" — denkt sich Helen. Und Daniel denkt nach: ein Farmer wohnt in der Regel in Kanada oder in Australien, die Ethel — wenn's eine Ethel gibt! — ist exzentrisch, also muß sie aus einer exzentrischen Gegend sein . . . Kommt mithin von beiden Farnhills im Adreßbuch nur der Farmer in Betracht.

„Notieren Sie auf jeden Fall Greville Road — Nummer 26 . . .," unterweist er Helen Franklin. Und er sieht sie an. Die Privatsekretärin macht ein unbewegtes Gesicht, aber ihre Augen sind umflort, gerade so, als seien ihre Gedanken weit, weit entfernt . . .

Daniel Farnum unterbricht sie in ihren Gedanken nicht, er zieht sein Notizbuch aus der Tasche und schreibt die Adresse selbst auf; dann bringt er das schlanke Heftchen wieder an seinen Ort zurück.



„Sind Sie frei?" fragte Farnum aufs Geratewohl.

Helen hat diesen Vorgang trotz ihrer Versunkenheit bemerkt; sie klappt das Adreßbuch zu, nimmt es unter den Arm und sagt, ehe sie ihrem Chef den Rücken wendet: „Es wird keiner von beiden sein, Mister Farnum!“

„Warum nicht?“ fragt er verdutzt.

Sie hebt die Schultern: „Vielleicht hören wir noch einmal von der Geschichte, — dann werden wir sehen, was an ihr ist.“

Daniel Farnum weiß nur zu gut, daß es vergeblich wäre, heute weiter in seine Privatsekretärin zu dringen; dieses Mädchen, das sich wie ein hübscher Kerl ausnimmt und damit etwas durchschnittlich erscheint, hat ganz besondere Gewohnheiten, mit denen man rechnen muß; selbst als Chef. Also begnügt er sich mit dem Gefühl, daß der eigenartige Zwischenfall, wenn ihm eine Bedeutung beizumessen sein sollte, eine sehr gute Zeugin hatte —, und nicht nur eine Zeugin, sondern auch einen ausgezeichneten Anwalt.

Als er sein Geschäftshaus in der Weymouth Street verläßt und in den Kraftwagen steigen will, bemerkt er, wie auf der andern Straßenseite sich eine Limousine in Bewegung setzt. Unter gewöhnlichen Verhältnissen hätte er dabei nichts gefunden, aber die Straße ist infolge der vorgerückten Tageszeit nahezu menschenleer — und auch das Haus drüben ist dunkel... bis auf die Pförtnerloge. Warum hat das Automobil drüben solange gehalten —, spintisiert er . . . und warum fährt es gerade jetzt los?

„Fahren Sie dem Wagen nach!“ ruft er im Einsteigen seinem Chauffeur zu. Und reißt die Tür hinter sich ins Schloß.

Der Chauffeur läßt den Motor anspringen und schaltet den ersten Gang ein, — er gibt Vollgas und stürzt hinter der Limousine her, die soeben in den Portland Place einbiegt. In zwei, drei Sprüngen hat Farnums Wagen die Ecke erreicht, — aber von der Limousine ist nichts mehr zu sehen. Der Chauffeur fährt bis zur nächsten Ecke, stoppt dann.

Daniel spricht durch das Sprachrohr hinaus: „Fahren Sie nach Hause . . . es ist nichts!“ Und er lehnt sich beunruhigt in den Fond zurück.

Eigentlich ist es ja ein Unfug, sich Gedanken zu machen; im Leben eines jeden Geschäftsmannes kommen Dinge vor, die sinnlos und unsachlich sind. Aber es mag sein, daß der mysteriöse Besuch des Herrn Snowfear doch nicht so ganz sinnlos war . . .

Darüber denkt Daniel nach, und er vergißt fast, daß ihm wichtiger als diese Phantasien die Vorbereitungen für den heutigen Klubabend sein müßten. Als echer Angelsachse ist er natürlich auch Mitglied von vier Klubs, und einer von diesen, der Royal Country Club, hat für heute abend einen Empfang mit Damen angesetzt. Es ist jetzt sieben Uhr , und in anderthalb Stunden muß er, Daniel Farnum jun., schon in voller Rüstung sein.

Erst als er sein Zimmer betritt, kommt ihm die Idee, daß er damit heute zur Redseligkeit verurteilt ist. Er klingelt seinem Diener, er ordnet dies und jenes an, aber alles, was er tut, erscheint ihm wie mit einem leichten Nebel verhangen: er ist nicht ganz bei der Sache. Immer sieht er die ernsten und traurigen Augen des Herrn Snowfear vor sich — und, seltsam genug, wenn er den Versuch macht, sich diesen Herrn näher vorzustellen, so verschwinden die Umrisse zu einer unbestimmten Form. Wie mag Mister Snowfear nur ausgesehen haben . . .?

Da kommt, noch während Daniel sein abendliches Oberhemd besichtigt, der Diener mit einem Brief zurück. Nie hätte ein Briefumschlag Daniel nervös gemacht, aber heute ist er argwöhnisch.

„Was ist denn?“ fragt er unwirsch.

Er nimmt den weißen Umschlag vom Tablett und betrachtet ihn vorsichtig von allen Seiten.

Daniel Farnum Esqu. steht darauf, keine Straße, keine Nummer.

„Ist abgegeben worden?“ fragt er den Diener. Der bejaht.

Und als sei ein Alleinsein nötig, schickt er den Diener hinaus. Mit unruhigen Fingern öffnet er das Kuvert, findet ein Billett als Inhalt und liest:

> „Mein Herr, Sie haben meine Werbung zurückgewiesen, ohne mir Gelegenheit zu geben, mich anzuhören, oder mich kennen zu lernen. Das ist unklug gehandelt. Ich kenne Sie, also weiß ich, wen ich liebe; — Sie kennen mich nicht und beleidigen mich trotzdem. Noch heute werde ich Ihnen entgegentreten, — es sei, wo es sei. Ich werde Sie zu finden wissen. Bis dahin betrachte ich Ihre Ablehnung als ungeschehen.
>
> Ethel Farnhill.“

Zehnmal liest Daniel diese Zeilen, die mit gewandter Hand hingeworfen sind; die Schriftzüge sind englisch, nicht amerikanisch: also kann es sich nur um eine Engländerin handeln. Vielleicht — vielleicht ist es doch die Tochter . . . oder e i n e Tochter des ehemaligen indischen Obersten . . .

Wieder vergißt Daniel den Klub; ja — er vergißt sogar, daß ihm das Herz bis in die Halsadern hinauf schlägt. Im Grunde genommen ist dieses Mädchen interessant —, gesteht er sich ein. Sie ist — beim Himmel! — sie ist temperamentvoller als Helen Franklin, die so ganz bürgerlich denkt und handelt. Es sind zwei Welten, die hier gegeneinander auftreten, denkt Daniel: die Welt des großen Zuges, der selbstbewußten, unbekümmerten Aktivität . . ., und die kleine Welt spießiger Bedächtigkeit.

Aber — wie soll das geschehen: Ethel Farnhill will ihn heute treffen, wo es auch sei? Rätselhaft klingt das, unglaublich rätselhaft! Gewiß

— es wäre ein Leichtes, ihn zu treffen, wenn er in den Klub ginge! Vermutlich ist Miß Farnhill eine Dame der Gesellschaft, eine vornehme Person, die heute Zutritt zum Royal Country Club hat, — bei einer Obersten-Tochter nichts Verwunderliches. Andererseits müßte er ihr dann vielleicht schon begegnet sein . . . müßte er ihren Namen kennen. Wie würde sich der Verlauf jedoch ergeben, wenn Daniel heute zu Hause bliebe?

Das ist es: er muß zu Hause bleiben. Schon der Abenteuerlichkeit halber muß er zu Hause bleiben. Er wird doch sehen, ob Ethel Farnhill ihr Wort einlöst.

Der Diener erscheint wieder auf der Bildfläche.

„Hör mal," empfängt ihn sein Herr, „ich fühle mich nicht wohl, leg die Sachen wieder weg. Ich gehe heute nicht in den Royal Country. Und dich brauche ich auch nicht mehr . . . Du kannst dich zurückziehen."

Ueberrascht gehorcht der Diener. Und dann ist Daniel Farnum allein in seiner großen Stadtwohnung. Wie ungemütlich das ist! Die Uhr schlägt acht, es dröhnt durch eine ganze Zimmerflucht. Die Standuhr hat einen tiefen, sonoren Ton. Langsam und unschlüssig durchwandert Daniel die Räume, die nach der Straße liegen, überall knipst er das Licht an und sucht mit fiebrigen Augen in allen Ecken. Die Wohnung ist wie sonst. Nichts deutet darauf hin, daß in jeder Sekunde etwas Ungewöhnliches eintreten kann. Daniel bleibt stehen und lauscht . . . Ein klirrendes Geräusch kommt an sein Ohr, er späht hinaus... Nichts rührt sich, bis sich das Geräusch wiederholt. Ist's an der Eingangstür? An der Treppe? Er folgt dem Schall, er knipst auch auf dem Flur das Licht an, er sucht die hinteren Räume auf —, da muß er über sich selbst lächeln: das Klirren kommt aus der Küche, in der Bathseba mit der Aufräumung beschäftigt ist. Er hat ganz vergessen, daß außer dem Diener ja noch die Köchin im Hause ist...

„Oh, tun Sie das nicht, Mister Farnum!"

Erleichtert geht Daniel in die Vorderzimmer zurück.

Er nimmt ein Buch —, ganz gleich, was für eins. Und die Erwartung in ihm wird zur unerträglichen Spannung. Er weiß kaum, was er liest. Minutenlang huschen seine Augen immer wieder über dieselben Zeilen und Spalten. Und endlich läßt er das Buch sinken; die Uhr gibt einen tiefen, wohltönenden Schlag von sich. Schon halb zehn!

Wieder nimmt er seinen nervösen Spaziergang durch die Vorderräume auf, — aha . . . das Telephon!

„Hier spricht Daniel Farnum . . . und dort?"

„Warum sind Sie nicht in den Klub gekommen, bester Daniel? Ich durchstöbere alle Winkel nach Ihnen . . . und bin soeben in der Telephonzelle gelandet!"

„Mit wem spreche ich?" fragt Farnum vorsichtig.

Eine tiefe Lache kommt zurück: „Machen Sie keine Scherze, Daniel! Hugh Williamson werde ich tituliert . . . Hugh nennen mich Vater und Mutter und alle meine Brüder!"

Farnum schämt sich: natürlich kennt er jetzt die Stimme. „Mir ist nicht ganz wohl," antwortet er. „Ich war fertig angezogen, da überfällt mich ein heftiger Kopfschmerz, Schwindel . . . Sie wissen ja, wie so was plötzlich kommt . . . Ich habe wohl unvorsichtig gegessen heute mittag . . ."

Hugh Williamson scheint von Daniels Tonfall überzeugt zu sein: „What a pity . . . ! Ist eine prächtige Gesellschaft heute! Sämtliche Lordschaften von Canterbury und Devonshire sind am Platze und machen geistreiche Konversation, lieber Daniel!"

„Ich beneide Sie!"

„Und auch Damen, bekannte und unbekannte, sind überreich vertreten," plaudert Hugh Williamson weiter. „Ich falle Ihnen doch nicht lästig, wie? Also — nicht. Man fragte mich mehr als

einmal nach Ihnen, — was soll ich sagen? Muß ich zugeben, daß Sie einen Schwächeanfall haben?“

In Farnums Hirn taucht eine Frage auf, die er gerne ausspräche; er wüßte gerne, ob Hugh eine Miß Ethel Farnhill kennt . . .

Aber er drängt die Frage zurück: er kann doch jetzt nicht mit dem Namen herausstürzen!

Und so geht das Gespräch zu Ende.

Doch kaum hat er den Hörer zurückgelegt, da schrillt schon wieder das Glockenzeichen vom Schreibtisch her.

Wie ein vielfaches Echo steigt es aus allen Ecken des Zimmers auf. Und Daniel weiß sofort, daß sich jetzt eine Damenstimme melden wird.

„Hier spricht Daniel Farnum . . . und dort?“ beginnt er wieder.

„Verzeihung,“ erwidert ihm die Dame, die er jetzt als ganz selbstverständlich empfindet . . . „Ich störe nicht gerne, aber es muß sein.“

„Was wollen Sie?“ fragt er zurück. Wie harschig seine Stimme ist; er ist selbst davon erschrocken!

„Ich muß Sie wegen Miß Ethel Farnhill anrufen, Mister Farnum . . . wegen der Dame, die Sie durchaus heiraten will . . .“

„Mit wem spreche ich denn?“ schreit Farnum erregt zurück.

„Mit Helen Franklin, Sir!“

Ein tiefer Seufzer entsteigt der Brust Daniels: Gott sei Dank, daß sich dieses Mädchen meldet. Es ist wie ein Geschenk vom Himmel. Nun ist er nicht mehr allein! Schnell faßt er sich, bemäntelt seine Erleichterung und fragt mit beherrschter Sachlichkeit: „Wie lieb von Ihnen, Miß Franklin, daß Sie sich meiner erinnern . . . Wo brennt's denn bei Ihnen?“

„Bei mir nicht gerade,“ bekommt er zur Antwort. „Aber ich habe einiges beobachtet, das ich Ihnen gerne noch heute erzählen möchte. Ich weiß nicht, Mister Farnum, ob es Sie stören würde, wenn wir uns noch jetzt irgendwo sähen . . .“

„Aber wo denn? Wo gerade jetzt — in aller Welt?“ Er ist ratlos und beglückt in einem Herzschlag.

„Wie wär's mit . . . mit . . . warten Sie: mit dem Pancras Bahnhof — nein, mit dem Midland Hotel dicht dabei?“

Daniel wäre bis ans Ende der Welt gefahren, um seine Privatsekretärin zu treffen; noch lieber natürlich wäre er zu dem gleichen Zweck keinen Schritt außer Haus gegangen . . . Aber das darf er nicht vorschlagen. Und so willigt er ein, nicht als ob er Chef der weltbekannten Firma Daniel Farnum, Getreide en gros, in London wäre, sondern der erstbeste Commis, dem sein kleines Mädel ein Rendez-vous zugesagt hat.

Schnell wirft er sich den Regenmantel über und tritt auf die Straße hinaus; der Nebel liegt dick über der Stadt und schmeckt nach Staub und Wasser. Grauenhaft ist das. Und je weiter Farnum vorwärtsgeht, um so dichter werden die Schwaden, die wild umherziehen, desto undurchsichtiger wird das spätabendliche Bild. Kaum sieht man noch die wenigen roten Lichter der Fahrzeuge, deren Lenker sich schreiend und tutend in diesem Wirrwarr von Straßen und Plätzen zurechtsuchen. Irgendwo flammt eine Lichtreklame auf, sie flimmert in rötlichen Birnen durch den Wasserdunst — und ist schon nach zehn Schritten wieder verschwunden.

Daniel ist unzufrieden darüber, daß er den Chauffeur nicht zurückgehalten hat. Wie soll er nun einen Wagen finden? Da fährt ein verdecktes Auto dicht an den Bürgersteig heran; ist's ein öffentliches Fuhrwerk — oder ist's Privatbesitz?

„Sind Sie frei?“ fragt Farnum aufs Geratewohl.

„Bitte — wohin?“

„Dem Himmel sei Dank!“ stößt Farnum hervor. Und er steigt, ohne sich in diesem Meer von fallender Feuchtigkeit den Wagen genauer anzusehen, ein. „Bringen Sie mich ins Midland Hotel, dicht beim Pancras Bahnhof!“ befiehlt er.

Wie dumpf der Motor bei dieser feuchten Luft arbeitet . . ., denkt Daniel, als er endlich sitzt. Das Innere des Wagens ist vollkommen finster. Grau ziehen draußen die Wolken vorbei, und der Chauffeur verbarrikadiert die vorderen Fenster mit einem ungehörig breiten Rücken. Aber ein fabelhaft guter Wagen ist's trotz alledem . . ., denkt Daniel weiter.

Er versinkt in weiche Gedanken: Helen Franklin hat ihn angerufen, sie hat sich seiner angenommen —; mit jenem unheimlichen Scharfsinn, der ihr eigen ist, hat sie gefühlt, daß der Besuch des Herrn Snowfear ihn beunruhigte. Es wird ja nichts Großes sein, was sie ihm zu sagen hat; aber das ist auch nicht nötig. Ihm genügt es, daß sie seiner auch außerhalb der Geschäftszeit gedacht hat . . . Wie gut doch die Aufmerksamkeit — und die Energie einer Frau wie Helen Franklin einem Manne wie Daniel Farnum tun können!

Der Chauffeur fährt seinen bedächtigen Trott weiter; selbstverständlich kann er bei diesem Sauwetter nicht schneller fahren. Er wird ja bald da sein . . ., wenn er sich nicht verfehlt hat.

Die Lichter, die draußen vorbeihuschen, sind schon ziemlich gehäuft; weit kann's nicht mehr sein. Auch die Fußgänger, die am wassertriefenden Fenster vorbeigleiten, sind häufiger geworden.

Wieder gibt sich Daniel seiner weichen Stimmung hin: wie wäre es, wenn er heute einmal ein ernstes Wort mit Helen spräche? Die Köchin da zu Hause, die gute Bathseba, ist schließlich doch nur wie ihr Name, nämlich

wunderlich. Es gehört eine D a m e ins Haus... Ordnung muß sein . . . Die Diener müßten eine weibliche Kontrolle über sich fühlen...

Wenn nur Helen gewollt hätte! Aber sie hält ihn ja mit unsichtbaren Händen von sich fern!

Der Chauffeur fährt unterdessen — und fährt. Jetzt geradeaus, dann eine Kurve, wieder geradeaus, wieder eine Kurve . . . Und Nebel um ihn her, immer wieder Nebel . . .

Halt! Doch nicht mehr so dichter Nebel! Wo ist man denn überhaupt? Die Schwaden haben sich zerteilt, man sieht sogar die Hausfronten links . . . und auch rechts ... Sehr gut so!

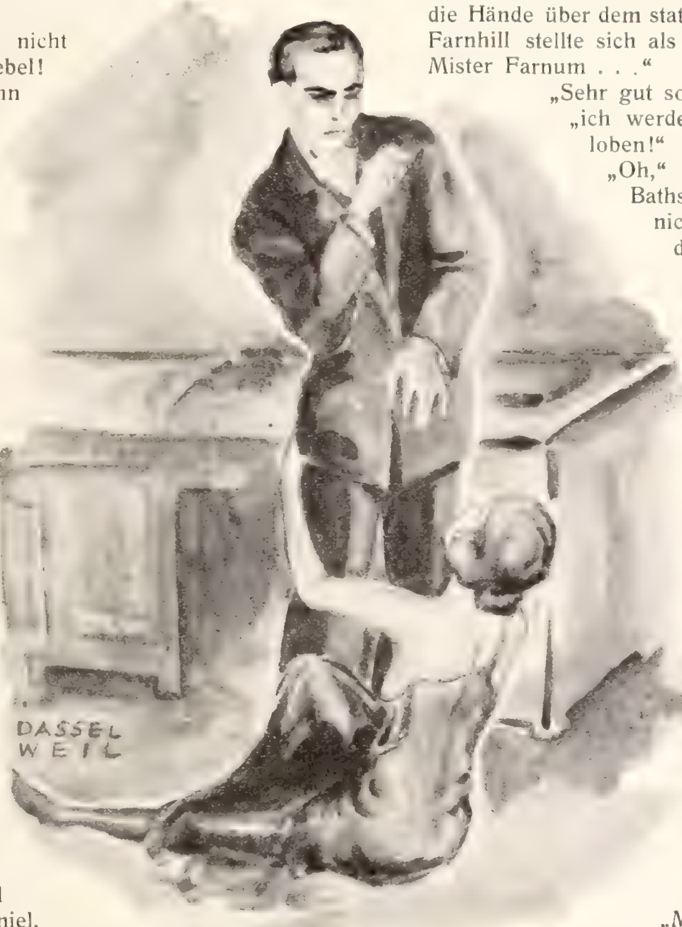
Daniel späht hinaus: — aber da soll doch der Böse dreinschlagen! Ist er denn immer . . . ist er denn . . . ? Das ist nicht zu begreifen, das ist wie ein Märchen!

Der Wagen bremst leicht, er rutscht auf dem glatten Pflaster, er schwimmt auf der dicken Nässe des Asphalts . . .

„Himmel und Hölle!“ flucht Daniel, als er sein eigenes Haus wiedererkennt. Der Chauffeur hat ihn im Kreise herumgefahren! Zornig reißt Daniel die Tür auf und schreit den dicken Mann auf dem Führersitz an: „Sind Sie verrückt, Kerl, daß Sie mit mir hier herumjonglieren?“

Der Chauffeur sieht sich um und schüttelt den Kopf: „Miß Ethel Farnhill erwartet Sie in Ihrer Wohnung, mein Herr.“

Daniel nimmt sich noch nicht Zeit, auszusteigen. „In meiner Wohnung?“ fragt er, als hätte er nicht recht verstanden. Und er sieht nochmals zu seiner Wohnung hinauf: ja, die Front ist erleuchtet. Aber das war sie vorhin wohl auch, als er sie verließ?



„Danny, Sie müssen mich heiraten!“

Ohne daran zu denken, daß er dem Chauffeur mindestens einen Kinnhaken abtreten könnte, springt Daniel jetzt aus dem Wagen und setzt zum Hauseingang hinüber. Er schließt selbst auf und stürzt die Treppe empor. Er öffnet die Riegel seiner Wohntür —

„Bathseba,“ sagt er verbissen und doch mit flüsternder Stimme, „was geschieht bei mir?“

Die Köchin, die im Vestibül sitzt — wo sie sonst nie etwas zu suchen hat —, faltet die Hände über dem stattlichen Leib: „Miß Farnhill stellte sich als Ihre Verlobte vor, Mister Farnum . . .“

„Sehr gut so,“ stößt er hervor, „ich werde mich sofort entloben!“

„Oh,“ beschwichtigt ihn Bathseba, „tun Sie das nicht, Mister Farnum, das gibt eine Klage vor Gericht . . . Und ich habe einen Mann gekannt, der mußte . . .“

Daniel hört aber nicht mehr was der Mann mußte. Er eilt durch zwei große Zimmer, ehe er in seinen Arbeitsraum kommt. Und dann bleibt er wie angewurzelt stehen: damn it! Diese Frau ist nicht von der Hand zu weisen. Aber — sie hat es sich reichlich bequem gemacht!

„Meine Dame —“, sagt er überwältigt.

Miß Ethel Farnhill bleibt sitzen, sie lächelt nur und reicht dem Eintretenden, der gar nicht einzutreten wagt, die Hand hin: „Küssen Sie mir die Hand, dear Danny!“

„Habe ich die Ehre, Fräulein Ethel Farnhill in meiner Wohnung zu begrüßen?“ vergewissert Daniel Farnum sich.

„Ihre Verlobte —, die Sie schon in den nächsten Tagen heiraten werden, ja, lieber Danny!“

Schüchtern kommt Farnum jetzt näher: „Ich habe bisher davon nichts gewußt,“ sagt er. „Ich habe auch im Augenblick weniger bestimmte Pläne, wie Sie, mein Fräulein.“

Miß Ethel lächelt, ohne die ausgestreckte Hand sinken zu lassen: „Einer muß ja den Anfang machen . . . Und da ich Sie heiraten m u ß . . ., so habe eben zuerst ich von der Notwendigkeit gesprochen.“

Daniel kommt an der Hand Ethels nicht vorbei; er faßt sie vorsichtig an, als fürchte er, sich zu verbrennen. Und da Ethel sie ihm vor die Lippen hält, haucht er einen säuselnden Kuß darauf.

„Sie müssen mich heiraten?“ fragt er dann. „Darf ich erfahren, mein Fräulein, warum Sie unbedingt müssen?“

„Nehmen Sie Platz, Danny dear!“

Erwartungsvoll kommt Farnum dieser Aufforderung nach, aber er setzt sich in gehörigem Abstand auf einen Plüschhocker. Miß Ethel ist wirklich gefährlich in diesem verführerischen Negligee: sie trägt ein sonderbares night-gown, das haarscharf die Grenze hält zwischen letztem Abendkleid und erstem Nachthemd. Es gibt, wie Daniel entsetzt feststellt, Kleider, deren Zweck für gesellschaftliche oder intime Zwecke nicht mehr mit Bestimmtheit zu identifizieren ist. Miß Ethels Gewand verrät nicht mehr von den Körperformen, als ein modernes Abendkleid, aber es weist eine Einfachheit auf, die beinahe widerstandslos ist.

„Kommen Sie an meine Seite —,“ sagt Miß Ethel Farnhill jetzt, als sei die Konversation durch ihre Aufmachung vorgeschrieben. „Ich habe mit Betrübnis gehört, daß Sie Carol abgewiesen haben . . . Und ich habe mir überflüssige Gedanken darüber gemacht, daß Sie Ihre Privatsekretärin zu dieser ganz verwandtschaftlichen Besprechung hinzugezogen haben.“

„Verzeihen Sie —“, wirft Daniel Farnum ein.

Miß Ethel macht eine ungeduldige Bewegung mit dem Kopfe: „Lassen Sie, dear Danny, — es ist nicht der Rede wert!“

„Aber doch —“, beharrt Daniel Farnum.

Miß Ethel lächelt, als verstehe sie das Schamgefühl des jungen Mannes. Sie lüftet ein wenig das Kleid, legt ein Knie über das andere . . .

Schöne Beine hat sie! denkt Daniel; denn es gibt Gedanken, die so allgemein, so unvermeidlich sind, daß sie selbst dem zum Tode Verurteilten noch in seiner letzten Sekunde einfallen müßten, hätte er Anlaß dazu. Und eine prachtvolle Fessel hat sie! denkt Daniel mit Blitzesschnelle weiter.

Miß Ethel aber hat davon nichts bemerkt, sie fährt fort: „Da ich Ihnen für heute ein Zusammentreffen ohne Ihre Privatsekretärin versprochen hatte, so blieb mir nichts anderes übrig, als Sie hier an Ihre Pflicht zu erinnern . . .“

In Daniels Kopf beginnen die Kombinationen schon wieder zu kreisen: Hat Helen Franklin vorhin wirklich angerufen? Oder war das Gespräch nur fingiert? Diese Möglichkeit berührt ihn schmerzlich. „Ich hätte aber im Klub sein können,“ sagt er. Nicht zufällig sagt er das; nein, er will die unheimliche Dame da vor sich aufs Glatteis führen. Er will wissen, ob er es mit einer sinnlos Verliebten zu tun hat — oder mit einem verbrecherischen Anschlag. „Was hätten Sie getan, wenn ich nicht zuhause gewesen wäre?“

„Ich muß Sie heiraten,“ sagt Fräulein Farnhill mit steifem Willen. „Es gibt für mich nur dieses eine, — und für Sie gibt es nur die gleiche Pflicht!“

„Ich höre das Wort Pflicht zum zweitenmal!“ erstaunt Daniel. „Darf ich erfahren, wieso ich die Pflicht habe? Sie sind schön, Miß Farnhill, das kann niemand bezweifeln . . ., — aber es ist doch schwerlich meine Pflicht, Sie zu heiraten, weil Sie schön sind — und weil Sie mich zu heiraten wünschen. Warum also — müssen Sie?“

„Es gibt für mich nichts anderes!“

„Wer sind Sie überhaupt? Ich hörte heute Ihren Namen zum erstenmal, Miß Farnhill . . . Mister Snowfear sprach ihn zum erstenmal vor mir aus . . .“

„Carol . . . O, er hat nichts verraten?“

„Nein . . .“

„Sie machen eine sehr gute Partie, Danny dear, — mir gehören weite Ländereien, ich besitze so viele Automobile, daß ich sie selbst nie gezählt habe . . .“

Aus der Kraftwagenbranche ist sie also, — überlegt Daniel Farnum eilig. Ehe er jedoch diesen Einfall weiterverfolgen kann, geschieht etwas Ueberraschendes: Miß Ethel ist aufgesprungen und hat sich Daniel an den Hals geworfen. Farnum sitzt in hilfloser Stellung auf seinem Fauteuil, eingepreßt zwischen dessen Rückenlehne und Ethels warmem Körper, und er macht einige vorsichtige Bewegungen, um zu versuchen, ob er sich aus dieser ganz einseitigen Umschlingung nicht befreien kann, ohne der Dame vor sich zu nahe zu treten. Er sagt sich zwar, daß eine derartig überrumpelnde Leidenschaft aller Wahrscheinlichkeit nach nicht zu zartfühlend wäre, um einen wohlangebrachten Händedruck ohne weiteres übelzunehmen, doch hält ihn ein vorsichtiger Instinkt davon ab, sich handgreiflich zur Wehr zu setzen. Noch immer ist er sich im unklaren über die Motive, die Miß Ethel bewegen, ihn durchaus heiraten zu wollen. Er hat auch im Augenblick mit dem Atmen soviel zu tun, daß er seinen vorherigen Kombinationen nicht weiter nachgehen kann, und er fühlt sich mit jeder Sekunde durch Miß Ethels warme Umarmung weiter in Befangenheit und Verlegenheit gesetzt. Eine Sekunde blitzt in ihm die Vorstellung: wenn Helen dich so sähe —, sie würde dir nie wieder glauben! Aber die Sekunde verrinnt ins Meer der Ewigkeit, ohne daß sich aus ihr Konsequenzen ergäben.



ARLETTE MARCHAL

Unstreitig eine der entzückendsten Französinnen des Films

Phot. Sascha-Ufa

„Meine Dame,“ sagt er schließlich ächzend, „ich kann mir nicht vorstellen, daß Ihre große Liebe ganz . . . ganz selbstlos ist . . . Verraten Sie mir, was ich tun muß, um Sie auf das Sofa zurückzubringen.“

„Mich heiraten,“ gurgelt Fräulein Ethel Farnhill und legt ihren zartparfümierten Kopf an Daniels Hals.

Es ist lächerlich, daß Farnum in diesem Augenblick denken muß: diesen Kragen trage ich nicht einmal vierundzwanzig Stunden . . . Aber so lächerlich der Einfall schon erscheint, er ist nun einmal da und legt Daniel darüber Rechenschaft ab, daß er ganz kühl und sachlich, ganz überlegen zu schlußfolgern begonnen hat. Und das gibt ihm das Selbstvertrauen wieder. Er richtet sich, ohne von seinen Händen Gebrauch zu machen, auf, er preßt sich gegen Miß Ethels parfümierten Oberkörper und bekommt es fertig, die Dame ins Rutschen zu bringen. Und da er, um diese gleitende Bewegung zu fördern, auch noch die Beine schräg stellt, so findet Ethel Farnhill erst auf dem ganz hervorragend schönen Perserteppich wieder genügend Reibung, um zur Ruhe zu gelangen.

„Danny,“ sagt sie, während sie ihn von unten anstarrt. „Mein Vater hat mehr Ländereien, als Sie davon Korn verkaufen können, — er würde Ihnen einen besonderen Preis machen . . .“

Daniel Farnum tritt etwas zurück: „Wer ist denn, zum Donnerwetter, Ihr Vater?“ fragt er. „Hat der Herr keinen andern Kommis, daß er Sie schicken muß? Ich rufe jetzt die Polizei —, ich hab's satt, mir in meiner eigenen Wohnung Anträge stellen zu lassen, mein Fräulein!“

Sie ist bei diesen Drohungen ungerührt. Sie lächelt sogar: „Ich könnte jeden Mann der Welt haben, Danny dear; Prinzen würden meine Hand nicht ausschlagen, — und nur Sie schelten mich, Sie lassen mich vor sich auf dem Boden liegen.“

Daniel Farnum teilt ihre grundsätzlichen Einwendungen nicht, er geht rückwärts zum Schreibtisch — rückwärts, weil er sie im Auge behalten will — und tastet sich mit der Hand zum Telephon. Es ist ihm rücksichtsloser Ernst, diesem Auftritt ein Ende zu machen. Sein Haus ist auch für ihn seine Burg, und eine Frau hat den Burgfrieden gebrochen, um sich bei ihm eine Kemenate einzurichten. Das widerspricht bei aller Galanterie seinen Auffassungen von der Freiheit des Individuums.

Miß Ethel Farnhill wird bei seinem entschlossenen Ernst nun doch mißtrauisch. Sie schlängelt sich in Windungen empor und sitzt nun auf den Knien da: verteufelt, berückend schön ist sie! Sie hat einen unheimlichen Glanz in den Augen, etwas Bestechendes und Bezauberndes. Wie ein schönes, sprungbereites Tier, — nun ja: geradezu wie eine gefährliche Schlange sitzt sie da auf dem Teppich. Aber wie eine Schlange, die bereits beschworen ist . . .

Daniel Farnum fühlt, wie der Zauber nun doch auf ihn überspringt. Er stützt sich zwar noch auf der Schreibtischplatte hinter sich, doch sucht er jetzt nicht mehr das Telephon, sondern konstatiert nur, daß seine Atemzüge ruckweise gehen, daß ein heißer Blutstrom ihm in Kopf und Lungen schießt. Aus fiebrigen Augen sprüht Miß Ethel ihn an: „Danny,“ sagt sie leise, girrend, „Sie müssen mich ja heiraten, Sie können ja nicht anders!“

Das Wort „heiraten“ stört Daniel etwas: hätte sie „lieben“ gesagt, so hätte er — wer weiß — ihr nicht widersprechen können. Aber — heiraten? Ausgerechnet! Lieben . . . ja . . . das wäre etwas Denkbares . . . Denn das widerstandslose Gewand scheint vor den Windungen seiner Trägerin ein wenig aus den Fugen gehen zu wollen; es hat sich verschoben, gelöst, verzerrt . . .

Und in den umschmeichelnden Duft, der von dieser bemäntelten Nacktheit ausströmt, mischen sich die lockenden Eindrücke, die die Augen in die aufgerührten Nerven Daniel Farnums tragen. Seine Selbstbeherrschung ist auf dem Punkt, sich in marktfähige Tröstungen zu verlieren. Er ist allein mit dieser verführerischen und sinnlos begehrlichen Frau —, und wer ist sie denn schließlich? Niemand weiß es . . ., eine Hochstaplerin vielleicht . . . Diese Idee, die ihn sonst zusammenfahren gemacht hätte, läßt ihn jetzt gleichgültig; ja — sie ist ihm sogar sympathisch, weil sie Ethel mit einem Freibrief versieht . . . Eine solche Unmenge stärkster Spannung geht nur von einem außerhalb der Ordnung stehenden Weibe aus —, doziert er, um sich selbst zu animieren, — sein bedenklicheres Ich zu betäuben und den Körper in den Vordergrund treten zu lassen . . .

„Danny —,“ flüstert sie und rutscht auf den Knien zu ihm her, „alle haben mir gesagt, daß Sie zu bezwingen sein würden . . . Es gibt niemand, der mich von sich schüttelt . . .“ Und ein Leuchten geht aus ihren großen, wunderbar schönen Augen hervor, als sie weiterspricht: „Die Aerzte alle sind lieb zu mir . . . Aber finden Sie nicht auch, daß es eine Gemeinheit ist, Danny, mir die Aerzte auf den Hals zu schicken?“

Barmherziger Himmel! schreit es in Daniels Innern auf . . . Die Aerzte! Welche Aerzte?

Der sinnliche Rausch, der über ihn hinwegging, ist verflogen vor der grausamen Vorstellung, daß diese unwiderstehliche Frau in ärztlicher Behandlung ist. Was für Aerzte sind das?

Aus angstvollen Augen starrt er die Frau an. Sein Herz klopft nicht mehr so stark, weil Ethels marmorweiße Brust den Ausschnitt des sonderbaren Gewandes zu sprengen droht, — nein: in jedem Herzschlag schwingt eine plötzliche Angst vor der Frau mit, eine Angst, die ahnende Klarheit wird — und mehr als das:

Gewißheit. Diese Frau, die sich Ethel Farnhill nennt, ist geisteskrank, — ist von einer verliebten Tollheit besessen . . .

Daniel entsinnt sich, irgendwo gelesen — oder auch nur gehört zu haben, daß bei diesen Menschen die letzte Schranke fällt, sobald ihnen ernstlicher Widerstand geleistet wird. Gewiß —, er ist ein erprobter und gestählter Sportsmann, aber wer wird sich denn glücklich schätzen, mit einer unsinnigen Person einen Kampf auf Leben und Tod auszutragen? Was soll er tun, um dieses Mädchen aus dem Zimmer — und aus der Wohnung zu bringen? Wo ist Bathseba, dieses korpulente Faktotum? Und der Diener —, gerade heute mußte er ihn beurlauben . . .! Und wo ist Helen Franklin . . . Helen, die vorhin angerufen hat . . .? Wie ungeheuerlich ist es, mit einer so kranken Person allein, ihr womöglich ausgeliefert zu sein!

Wieder sucht seine Hand rückwärts über die Tischplatte; Daniel segnet den Zufall, der ihn noch immer hier am Tische festhielt.

„Sie müssen mich hier behalten," sagt Miß Ethel, ohne sich aus ihrer knienden Stellung aufzurichten. „Ich gehe nicht wieder zurück."

„In die Anstalt?" fragt er vorsichtig.

Da wird Miß Ethel Farnhill unruhig; es ist, als wittere sie, daß ein Geheimnis durchschaut wurde.

„Telephonieren Sie nicht!" schreit sie dann unvermittelt, — ihre Stimme hat einen peinlichen Klang, sobald sie laut wird. „Unterlassen Sie das! Sie wollen mich nicht heiraten . . . Aber ich muß Sie heiraten, Danny!" Sie springt auf, ganz schnell und wie von einer elastischen Feder hochgedrückt. Ein Muskelwunder ist dieser fast unnatürliche Sprung. Daniel ist zur Regungslosigkeit erschrocken, da sie jetzt vor ihm steht, Gesicht vor Gesicht, Augen vor Augen, Atem gegen Atem. Heißen Odem verbreitet Ethel, krankhafte Fieberluft umgibt sie, geschwängert von den Odeurs, mit denen sie ihre schimmernde Haut gepflegt haben muß, — eine Haut, die mit jeder Pore fühlbar zu atmen, zu locken, zu leben scheint . . . Kein Stückchen dieser Haut kann unberührt sein, und doch schimmert ein Karma darüber, das edel und fesselnd ist, betörend und bestrickend in seinem stumpfen Glanz.

Daniel Farnum weiß in dieser verhängnisreichen Sekunde ganz genau, daß Ethel Farnhill geisteskrank ist, daß sie ein wimmerndes Nurweibchen ohne Hemmungen ist, und doch springt die Begehrlichkeit wieder auf ihn über. Es reißt in seinen Händen, in seinen Armen, — ohne seinen Willen strebt es aus ihm zu diesem irrlichternden Wesen hin . . . Es zittert in ihm, die Nerven schwingen in großen Vibrationen . . . gelockert und aufgepeitscht ist er bis zu der letzten Schwelle des Bewußten . . .

Da wird die Tür, die direkt in den Vorraum führt, von harter, derber Faust aufgerissen.

„Ethel!" schreit eine starke Männerstimme.

Und zum letzten Male bricht der Rausch, der über Daniel herzufallen drohte, zusammen. Er läßt die Kranke nicht aus dem Gesicht, aber er überblickt das ganze Zimmer und registriert in einem gemischten Gefühl der Scham und der Erleichterung eine ganze Menschenansammlung hinter dem Türrahmen.

Woher kommen diese Menschen so ganz ungehört?

Und ist dort, als eine der letzten fast, nicht auch Helen Franklin erschienen?

„Was wollen Sie?" fragt er, da auf den ersten Anruf ein abwartendes, verlegenes Schweigen eingesetzt hat. „Was führt Sie zu dieser Stunde hierher — und wer hat Sie eingelassen?"



Daniel Farnum ist zu sehr Gentleman, als daß er auf diese Bedingung nicht eingehen würde . . .

Der Mann, der vorhin „Ethel!“ rief, kommt mit bedächtigen Schritten nach vorn, — und Daniel wundert sich nicht, daß Ethel Farnhill jeden seiner Schritte mit angstvollem Entsetzen verfolgt, daß sie vor dem Mann zurückweicht und dabei gerade ihm, Daniel in die Arme läuft. Der Mann sieht stark und gewalttätig aus. Es ist ein Wärter! geht es Daniel auf. Und er fühlt ein schmerzendes Mitleid mit dem kranken Weibe, das von diesem Menschen roh und brutal angepackt werden wird. Aller Augen hängen an den Bewegungen der beiden Hauptpersonen in diesem Trauerspiel; es kann nicht bezweifelt werden, daß der Wärter der armen Frau überlegen ist, — aber doch muß jede Phase des Haschens interessant sein, wie der Kampf zwischen Katze und Maus. Daniel möchte am liebsten eingreifen, aber er gewinnt es nicht über sich, unklug zu werden. Auch er sieht, wie der Abstand zwischen Ethel und dem ungeschlachten Manne immer geringer wird, — er sieht, wie Ethels halbnackter Körper sich im Vorahnen zusammenduckt . . . — sie müßte auf ihn springen und ihn erdrosseln! fällt es Daniel ein. Aber nichts geschieht. Ethel steht angstverzerrt in der Ecke neben dem Schreibtisch, ein Zittern steigt aus den Beinen herauf in den Körper, dann ein leiser Klagelaut, und nun hat der Wärter ihre Handgelenke umklammert, legt einen Knebel darum und schreit hart und gemein: „Die Jacke, — schnell!“

Sechs, acht Hände helfen . . .

Und Ethel Farnhill liegt mit geschlossenen Augen auf dem dicken Perserteppich, auf dem sie vorhin warb und bettelte . . .

Regungslos, die großen, märchenschönen Augen geschlossen . . .

Ein häßlicher grauer Kittel verdeckt die Blöße, verdeckt die weiße Haut, dämpft den Wohlgeruch . . .

Die da liegt, ist nicht mehr Ethel . . .

Ihr Wahnsinn wurde erst Wahn mit diesem entstellenden Kittel.

Solange sie frei war, mußte sie so sein, wie sie war . . .

Das alles denkt Daniel Farnum, der ganz die Rede überhört, die an ihn gerichtet wird. Bis endlich Helen Franklin an seiner Seite steht, ihn leicht am Aermel berührt und ihn fragt: „Man hat Sie um Verzeihung gebeten, Sir!“

Ach so — ja, das Zimmer ist ja voller Menschen.

Daniel inspiziert die Anwesenden: da ist Bathseba . . . aha, die war es sicherlich, die die Wohnungstür geöffnet hat! Darum hat er also kein Pochen gehört . . . Und da ist ein Polizist . . . Und da ist noch einer . . . Und da . . . das ist Mister Snowfear, Mister Carol Snowfear . . ., sehr interessant jedenfalls . . . Und dann ein Herr im feierlichen Abendmantel, der jetzt eine Verbeugung macht und „Doktor Hobson“ sagt. „Schuft!“ denkt Daniel, „elender hinterhältiger Schuft! Du bist also einer von denen, die aus diesem armen Weibe . . .“ Und er unterbricht seine häßlichen Gedanken, schaut vom Arzt weg und sieht den nächsten Besucher an. Der sieht ganz harmlos aus, macht gleichfalls eine Verbeugung und sagt: „Dr. Thorndyke.“

Daniel beherrscht sich und sieht den letzten Herrn an. Der ist groß und stattlich, trägt einen Straßenmantel, wie er bei dem Sauwetter dort draußen heute angebracht ist, und späht nur aus den hochgeschlagenen Kragenecken hervor. „Farnhill!“ stammelt dieser Besucher, ganz verschüchtert ist er.

Auf ihn geht Daniel zu und reicht ihm die Hand: das muß der Vater sein . . ., oder ein älterer Bruder . . . oder gar . . .

„Ich bin der Mann —“, erwidert Mister Farnhill auf die stumme Frage.

„Gott im Himmel,“ lallt Daniel, „sie ist verheiratet? Armer, armer Freund . . . Betrachten Sie mein Haus als das Ihre . . .“

„Ich danke Ihnen . . .“

„Sie wissen erst das Unwichtigste, Sir,“ mischt sich jetzt Helen Franklin in die karge Unterhaltung.

Farnum wendet den Kopf zu seiner Sekretärin. Ja, richtig, noch weiß er eigentlich gar nichts! Wie kam das nur alles? Die Fülle der Ereignisse ist ja betäubend! Wie konnte ihm das alles begegnen! Und alles in so kurzer, gedrängter Zeit? Und nun, da sich alles klärt, noch zur guten Stunde klärt, ehe ein grausameres Schicksal ihn schuldig an einer Schuldlosen werden ließ, — nun steht wieder Helen Franklin in der vordersten Reihe der Personen . . .

„Was ist es also?“ fragt er bedrückt.

„Der Solist fehlt noch —“, spricht Helen mit einem undefinierbaren Gesicht, das Lächeln sein kann, aber dazu wiederum zu ernst aussieht.

„Wer ist das?“ fragt Daniel, „und wo ist er?“

Der eine der beiden Polizisten tritt in dienstlicher Geste nach vorn und meldet: „Miß Franklin meldete uns, daß Sie, Mister Farnum, den Besuch dieses Herrn Carol empfangen hatten —“

„Heißt er nicht Snowfear?“ forscht Farnum.

„Nein, Jacques Carol . . . Er ist Insasse der Anstalt von Wilbury Castle . . . und er hat die Befreiung von Frau Farnhill vorgenommen. Beide sind in Wilbury Castle interniert . . . Carol scheint zu simulieren . . . Aber er scheint auch eine wirkliche Leidenschaft für Frau Farnhill zu haben . . .“

Mister Farnhill stöhnt leise bei diesen Worten.

Der Polizist läßt sich nicht beirren. „Vor zwei Tagen floh er, und er nahm Frau Farnhill mit . . . Carol hat drüben in Eastend ein Absteigequartier, dort kleidete er seine Gefährtin ein und zog mit ihr ins Midland Hotel . . .“



ALICE TERRY

Phot.: Bafag

In Daniels Kopf dämmert eine neue, definitive Kombination: „Ich wurde heute abend von dort angerufen . . .“, sagt er überlegend.

„Das war ich,“ bestätigt Helen Franklin.

„Also doch?“

„Ja.“

Der Beamte berichtet weiter: „Miß Franklin brachte uns auf die Spur. Wir wußten von früher, daß Carol Beziehungen zu einem gefährlichen Geldschrankknacker Eatly unterhält, — und er war es auch, der Carol die Befreiung in Wilbury Castle ermöglichte. Es wurde ein Komplott geschmiedet: Frau Farnhill sollte als Köder benutzt werden, weil man sie auf eine jede Mannsperson hetzen kann . . .“

„Bitte —“, fleht jetzt Herr Farnhill . . .

Und Daniel Farnum versteht den Schmerz dieses Mannes. „Lassen Sie,“ lenkt er ab. „Mich interessiert das nicht weiter. Bringen Sie die Dame in Sicherheit . . .“

Mister Farnhill drückt ihm dankbar die Hand und setzt sich nach dem Ausgang zu in Bewegung. Auch die Polizisten und die Aerzte gehen . . . Sie haben hier sowieso nichts zu suchen. Sie haben ja ihr Opfer wieder, und das ist die Hauptsache . . .

Daniel Farnum begleitet den abziehenden Trupp noch bis zur Entreetür seiner Wohnung, wo auch die dicke Bathseba Aufstellung genommen hat. Zwei Männer nehmen die stille Frau Ethel auf den Arm und tragen sie zur Straße hinab.

Als Daniel, erschüttert von diesem grausamen Schauspiel, sich ins Vestibül zurückwendet, steht unter der Zimmertür noch immer seine Privatsekretärin. Sie sieht etwas müde aus.

Daniel Farnum bemerkt es sofort, so sehr kennt er bereits jeden Zug in diesem lieben, fürsorglichen Gesicht. Er möchte dem Mädchen etwas sehr Schönes sagen, aber er kommt nicht dazu.

„Sie wissen das Wichtigste noch immer nicht,“ sagt sie. „Sie wissen noch immer nicht, warum Ethel Sie heiraten mußte?“

„Gab es denn noch einen andern Grund?“ fragt er verwirrt. Und nun klingen ihm die Worte des Polizisten im Ohr nach: — es wurde ein Komplott geschmiedet. „Was wissen Sie mehr?“ erkundigt er sich. Urplötzlich hat er Angst um seinen Kassenschrank in der stillen Weymouthstraße.

Helen Franklin nickt: „Man hat Eatly festgenommen, als er Ihrem Safe mit einer Sauerstoff-Flasche zuleibe ging, Sir!“

„Sagen Sie nicht ‚Sir‘ zu mir!“ fährt er wieder auf.

„Eatly wollte Sie ablenken . . . Und da hat er Sie mit der kranken Frau beschäftigt . . .“ sagt Helen Franklin, als sei das etwas Selbstverständliches, was sie da herausgekriegt hat.

„Aber wie kamen Sie darauf, Miß Franklin?“

„Sehr einfach. Als ich Sie heute das Geschäftshaus verlassen sah, bemerkte ich, daß Sie beobachtet wurden. Sie sahen das offenbar selbst, denn Sie verfolgten die Limousine.“

„Ich habe sie auf dem Portland-Platz aus dem Gesicht verloren,“ wirft Farnum ein.

„Macht nichts,“ erklärt Helen. „Im Hause gegenüber stand ein Mann, der Sie kontrollierte, das war Mister Carol. Den nahm ich aufs Korn —“

„Helen, welcher Mühe unterziehen Sie sich!“ sagt Daniel und ergreift Miß Franklins Hand. Sie befreit sich sehr schnell, wenn auch sehr sanft.

„Mister Carol verschwand endlich im Midland Hotel . . . Und der Rest ist leicht zu erraten.“

„Noch nicht ganz,“ widerspricht Farnum. „Kommen Sie erst ins Zimmer, Miß Helen . . . Wir können da besser plaudern . . .“

Die Privatsekretärin findet nichts dagegen einzuwenden. Sie nimmt auf demselben Sofa Platz, auf dem vorhin die unglückliche Ethel gesessen hat. „Helen gefällt mir doch besser —“, denkt Daniel, der jetzt wieder Vergleiche anstellt. „Wenn sie nur ein wenig entgegenkommender wäre . . .“

Die Privatsekretärin aber berichtet arglos weiter: „Im Midland Hotel bemerkte ich, wie Carol im Vestibül auf die sehr auffallende Ethel einredete und ihr eine Photographie zeigte . . .“

„Meine Photographie?“

„Ja, aus dem ‚Bystander‘ ausgeschnitten, — das Bild war vor etwa vier Wochen darin erschienen . . .“

„Ich weiß —“

„Nun ja. Ethel Farnhill gefiel das Bild —, und da ich irgendeinen Anschlag befürchtete, wollte ich Sie ins Hotel bitten und durch eine Konfrontation der Gefahr die Spitze abbrechen . . .“, schließt Helen.

„Das ist immer noch nicht alles,“ klagt Farnum, als Helen Franklin schweigt. „Ich wurde doch im selben Augenblick am Kommen verhindert, — mich nahm ein Auto auf der Straße auf und führte mich im Nebel irre . . . Wie kam das? Und wie kam es, daß Sie hierher fanden? Mit der Polizei? Und mit dem verhafteten Carol? Und wie wurde der Geldschrankknacker — wie hieß er doch gleich? . . .“

„Eatly —“

„Ja —, wie wurde dieser Eatly sofort festgenommen?“

Helen Franklin sieht nach der Uhr, die eben wieder zu ihren sonoren Schlägen ausholt. „Mein Gott —,“ entfährt es ihr, „wir haben ja gleich ein Uhr . . . Und morgen früh ist der Dienst . . . Ich muß gehen!“ Sie steht auf.

„Bleiben Sie,“ bittet Farnum. „Ich beurlaube Sie für morgen, — Sie brauchen morgen nicht zu kommen . . . Aber reden Sie!“

„Solange ich gesund bin, brauche ich keinen Urlaub . . .“, erwidert Helen. „Uebrigens sind Ihre Fragen sehr schnell beantwortet. Ich konnte Sie im Midland Hotel nicht erwarten, weil ich Ethel Farnhill zu verfolgen hatte, die kurz nach meinem Telephongespräch ein Auto bestieg. Es war wieder die Limousine. Ich blieb mit einem Taxi dem Wagen auf der Spur; Ethel stieg vor Ihrem Hause aus, bei Ihnen oben war Licht. Dann fuhr die Limousine leer zurück. Nach etwa zwanzig Minuten kam ein zweites Auto an, dem Sie entstiegen. Ich verließ meinen Posten und ging aufs Polizeiamt. Dort beschrieb ich Carol, und man identifizierte ihn als den entsprungenen Geisteskranken aus Wilbury Castle. Sofort fuhren wir ins Hotel zurück und verhafteten ihn.“

„Aber der Geldschrankknacker!“ erinnerte Daniel, als hätte er Furcht, auch nur das Geringste nicht geklärt zu erhalten.

„Sehr einfach,“ lächelt Helen. „Die Beziehungen von Carol und Eatly waren bekannt; wenn Carol Sie mit der verstörten Ethel beschäftigte, so konnte das nur einen Sinn haben, sobald Eatly sich in Ihrem Kontor sicher wähnte. Zwei Polizisten nahmen also unser Kontor aufs Korn . . . und faßten dort Mister Eatly noch gerade zur rechten Zeit . . . Aber jetzt muß ich gehen, Mister Farnum . . .“

„Helen —“, bettelt Daniel. „Schon einmal haben Sie mir einen Korb gegeben . . . Soll das ewig so weitergehen?“

Helen Franklin macht ein sehr ernstes Gesicht: „Man soll über solche Dinge nie um Mitternacht sprechen, Mister Farnum . . . Die unglücklichen Ehen werden um Mitternacht verabredet . . ., das ist ein altes Wort.“

Daniel ist ganz niedergedrückt von dieser Kühle . . . „Wann soll ich denn davon reden, Miß Franklin?“ erkundigt er sich.

Und Helen gibt ihm lächelnd die Hand: „Wenn i c h davon anfange, ja? Wollen Sie?“

Daniel Farnum aber ist zu sehr Gentleman, als daß er auf diese Bedingung nicht eingehen würde . . .

Die dritte Geschichte der Helen Franklin erscheint in Nr. 3 von „Filmland“ unter dem Titel: Mister Farnums seltsame Tage.



Ein schrecklicher Mensch, dieser Lubitsch . . .

Eine grausame Geschichte wird von Lubitsch erzählt: Eine junge unbekannte Komparsin, ihr Name soll Ellinor Bethlen oder so ähnlich gewesen sein, wollte in einem Film mitwirken, erwies sich aber als zu langbehaart, als daß der deutsche Spielleiter sie hätte verwenden können. Lubitsch betrachtete sich die nicht unhübsche Dame von allen Seiten, kam aber über den prachtvollen Haarschopf nicht hinweg und dekretierte endlich kalt und mitleidlos: „Lassen Sie sich diesen Zopf abschneiden.“ Die Dame liebte zwar die Filmkarriere sehr, noch mehr jedoch schien sie ihr volles Langhaar zu lieben, und sie machte deshalb Ausflüchte. Lubitsch sah die Mutige erstaunt an — erstaunt deshalb, weil es ihm in Deutschland nie begegnet war, daß sich jemand einer so einfachen Friseurarbeit widersetzt hätte —, und meinte dann ganz kurz: „Nehmen Sie ein Auto — und fahren Sie zu Trewster, der macht sowas in zehn Minuten. Dann kommen Sie wieder und lassen sich einkleiden.“ Vor soviel kühner Energie und unbestechlicher Sachlichkeit streckte sogar die langbehaarte Amerikanerin die Waffen; sie verschwand und kam tatsächlich nach einer Viertelstunde mit einem Bubikopf zurück.

Bis hierher ging die Angelegenheit glatt vonstatten. Aber am nächsten Tage hörte Marie Prévost von dem Vorfall, und am gleichen Abend erschien sie selbst mit einem Bubikopf im Hotel. Man erstaunte. „O“, sagte Marie, „das ist ja ein schrecklicher Mensch, dieser Lubitsch . . . Denkt euch an . . . sagt er kalt zu mir: Lassen Sie sich den Zopf schneiden . . . Nehmen Sie ein Auto . . . Nun, und da habe ich mir denn wirklich die Haare abschneiden lassen müssen.“



DIE AUFNAHME DER AUFNAHME

Vor kurzem ist ein Filmwerk hergestellt worden mit dem Titel „Der Film im Film“. Das scheint anzudeuten wie weit die Entwicklung des Films vorgeschritten ist. Es gibt ein gewisses Stadium im Leben des menschlichen Geistes, in dem er die Formen und Gesetze, die er selbst konstruiert hat, als etwas ihm Fremdes empfindet, indem er auf sich selbst reflektiert, sich sozusagen als Gleichnis betrachtet. Das kommt so ungefähr, wenn es überhaupt eintritt, um das 70. Lebensjahr. Shakespeare brachte das Theater im Theater. Diese Tatsache bezeichnet den Punkt, den Shakespeare in der Geschichte des Dramas einnimmt. Heute tut etwas ähnliches Georg Kaiser in „Kolportage“, was ebenfalls bezeichnend genug ist, wenn auch in anderem Sinne. Da beim Film alles schnell gehen muß, so verwundert man sich nicht, wenn er das, was woanders erst nach 70 Jahren erreicht wird, schon mit 25 Jahren schafft.
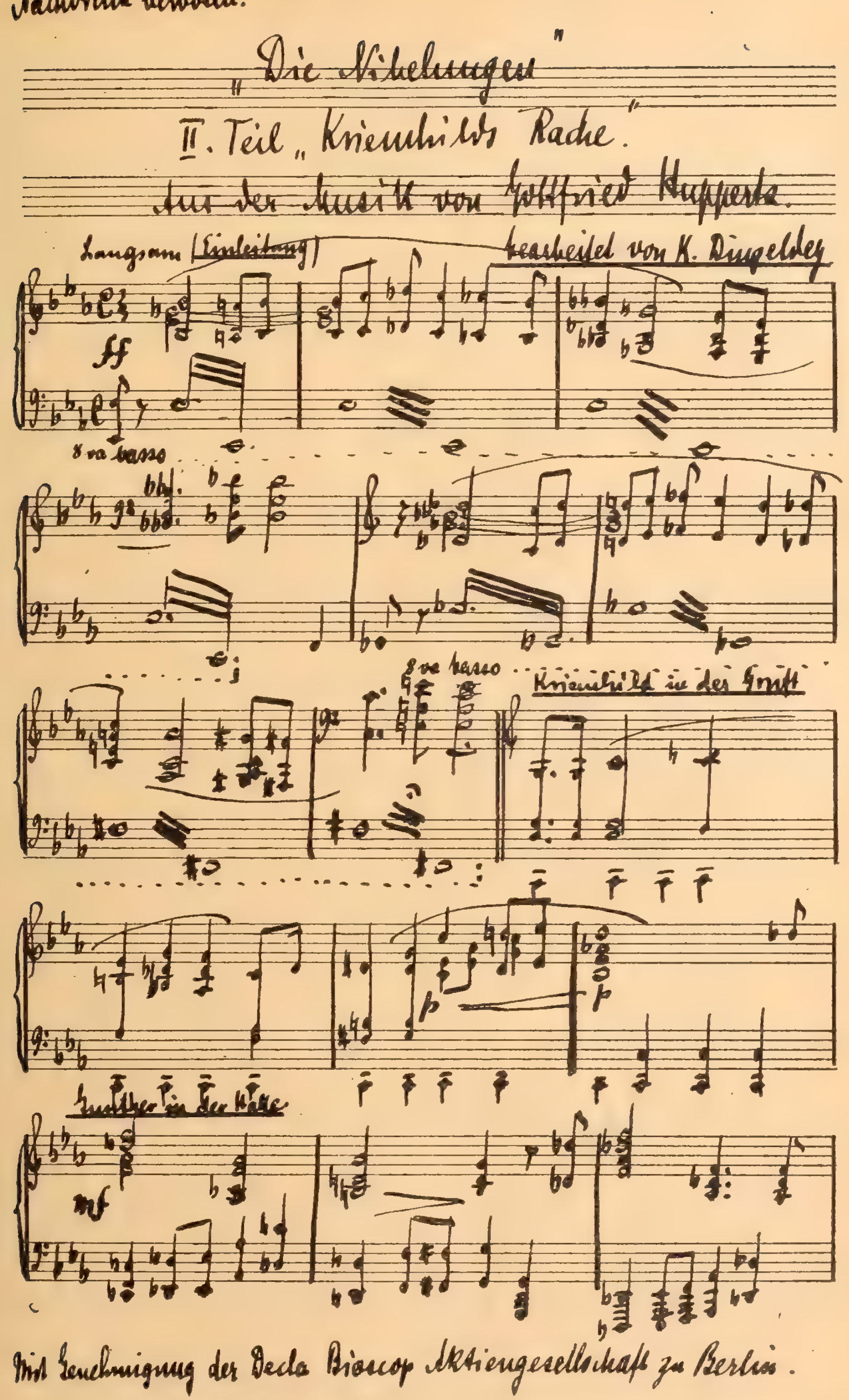
Merkwürdig ist nur, daß der Blick hinter die Kulissen keineswegs eine dauernde Desillusion erzeugt wie man annehmen könnte. Im ersten Augenblick ist zwar der Eindruck furchtbar: Wir sehen Menschen, deren Augen eben noch voll freudiger Leidenschaft glühten, die den und den Helden verkörperten, sehnende Liebhaber spielten oder große Schurken, die in irgendeinem Lande oder irgendeinem Orte mit einem Namen (und mit was für einen Namen!) sich befanden, die in irgendeiner imaginären Zeit lebten — und plötzlich gehen die Lichter aus — ein Schrei hallt durch den Saal: „Holen Sie sofort Herrn Schulz her, er soll die Holzlatten festnageln.“

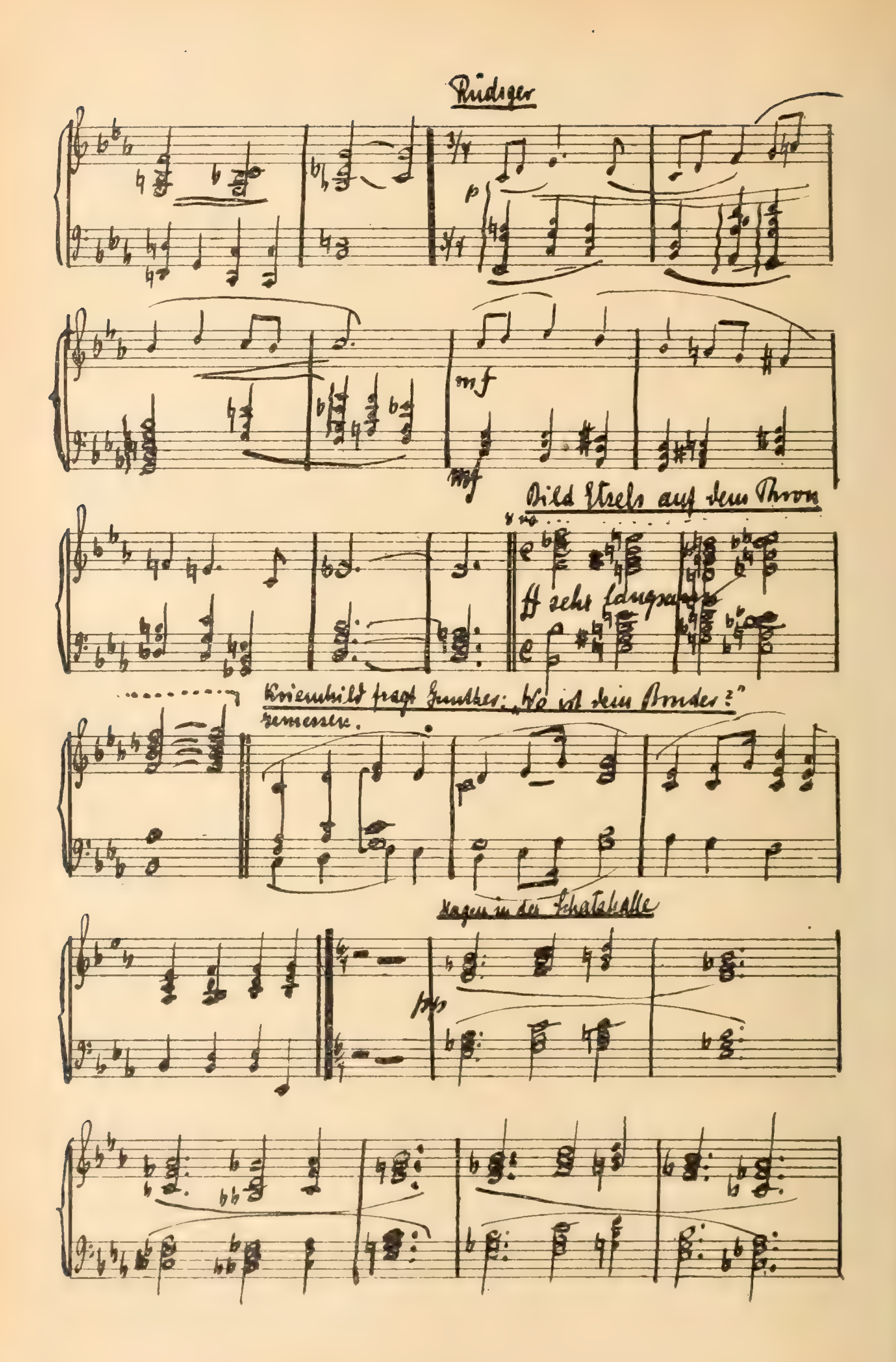
Die Kostüme haben mit einem Mal kein Leben mehr, die Schminke klebt als richtige Schminke an den fahlen Gesichtern. Das Leben ist tot, die Seele ist tot. Es ist keine Zeit mehr da, und kein Ort, und aus den herumfliegenden Gesprächsfetzen starrt die ganze Tragik der zerstörten Tragödie. „Nein, diese Fülle auf der Straßenbahn!“ . . . „Meinst du, Gustav, daß wir Ueberstunden bekommen?“ . . . „Also, was diese Frau mir zusetzt!“ . . . „So, Sie werden heute abend im Auto abgeholt?“ . . . „Unerhörte Beleidigung!“ . . . „Ausgeschlossen!“ . . . „Eine Tasse Kaffee für den ersten Liebhaber!“

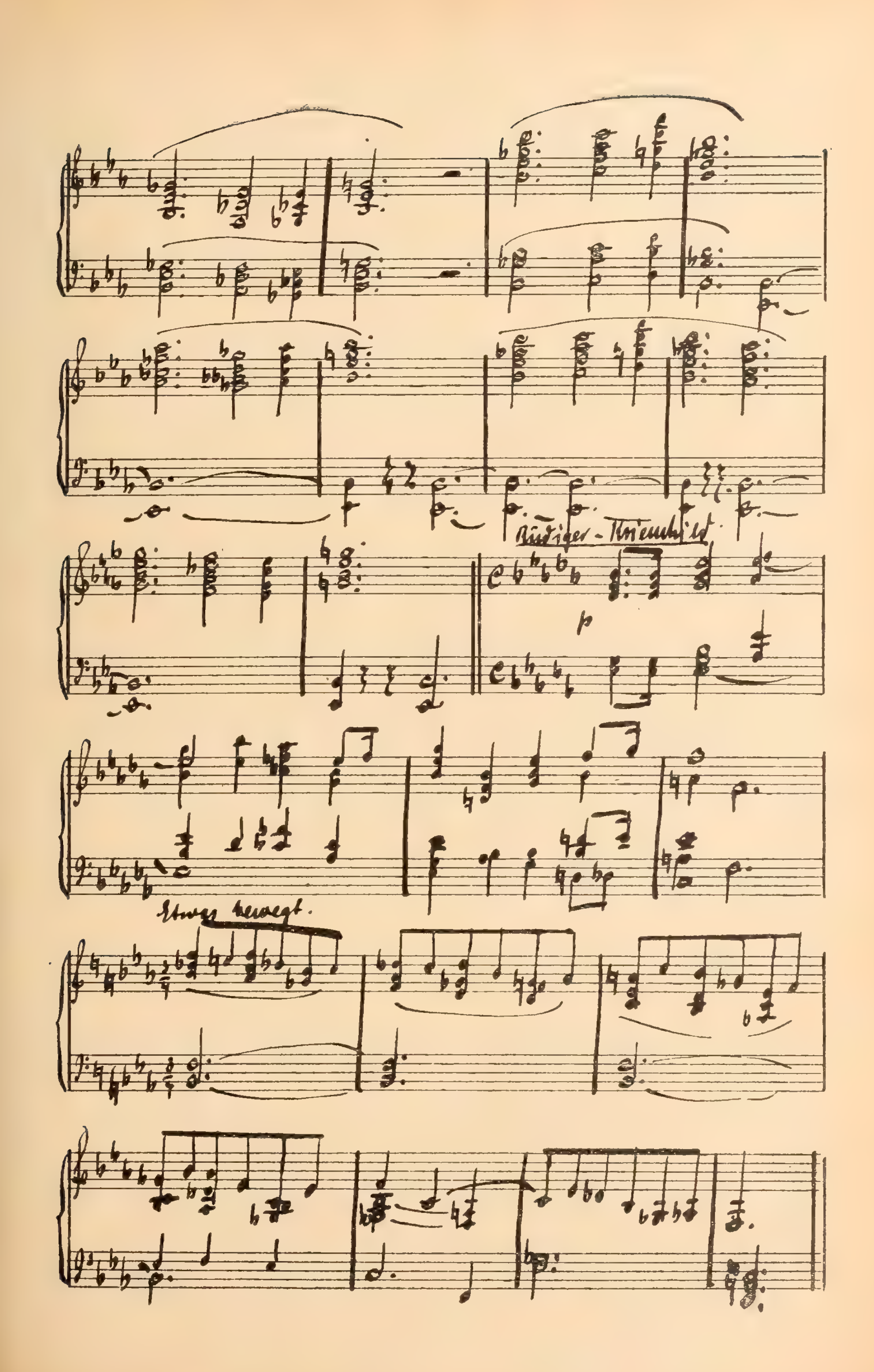
Wie gesagt, es ist ein Wunder, daß die Illusion nicht dauernd zerstört wird. Und doch wird sie es nicht. Dieser Herr Müller, Herr Lehmann, diese Frau Soundso und Soundso werden sich im gegebenen Augenblick ihrer selbst entledigen, sie werden untergehen, um von dem Geist des Dichters, des Regisseurs zu neuem Leben zu erstehen. Auf eine Stunde fügen sie ihr Einzeldasein zusammen, um das Schicksal daraus entstehen zu lassen, das von dem Dichter gewollt ist. Ueberwältigender als die Rückkehr vom Schauspiel ins Leben ist der Aufstieg vom Leben ins Schauspiel. Man kann viel hinter den Kulissen sehen, man kann sich viel Illusionen beeinträchtigen lassen, aber man wird niemals aufhören, dieses Wunder zu bestaunen.

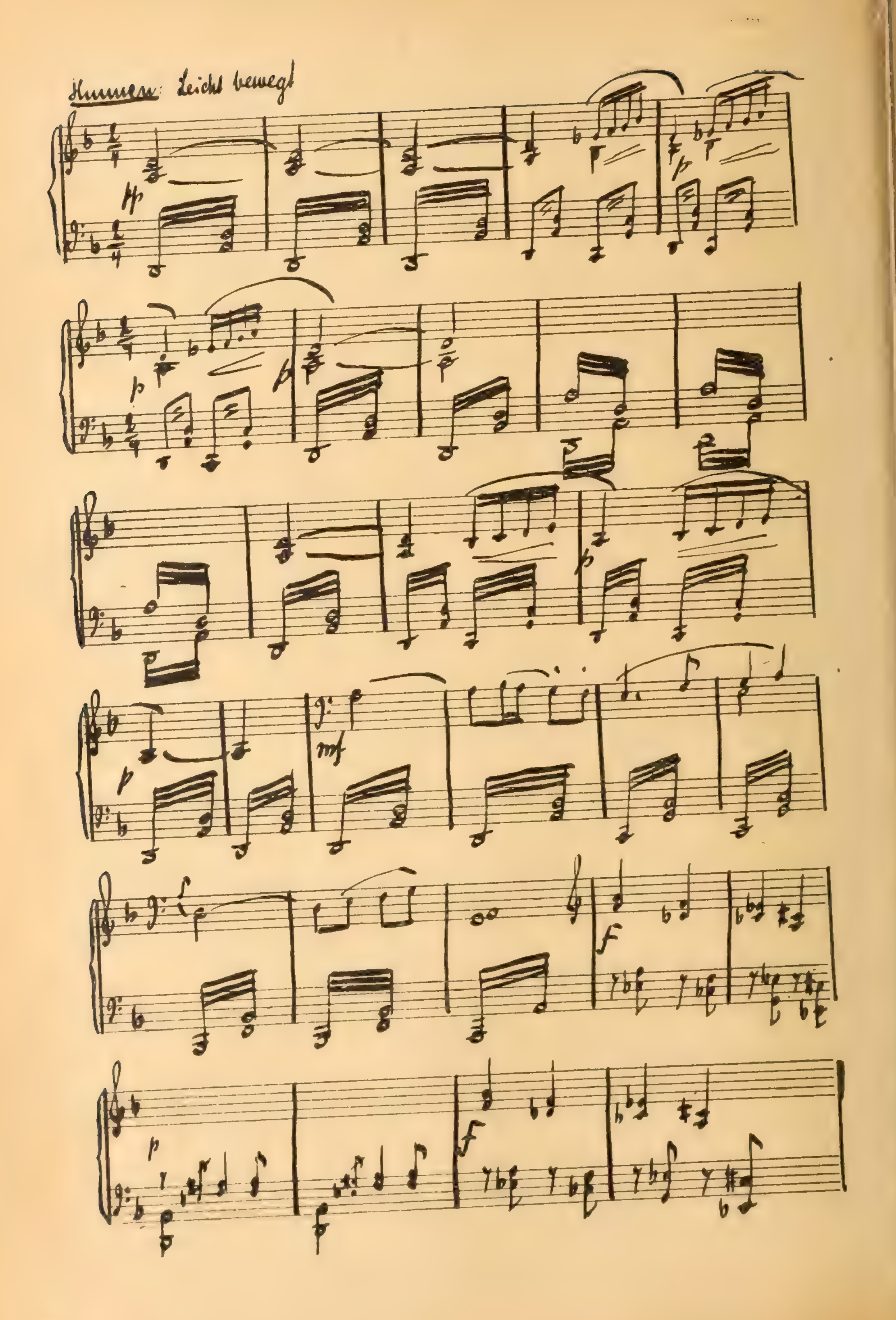


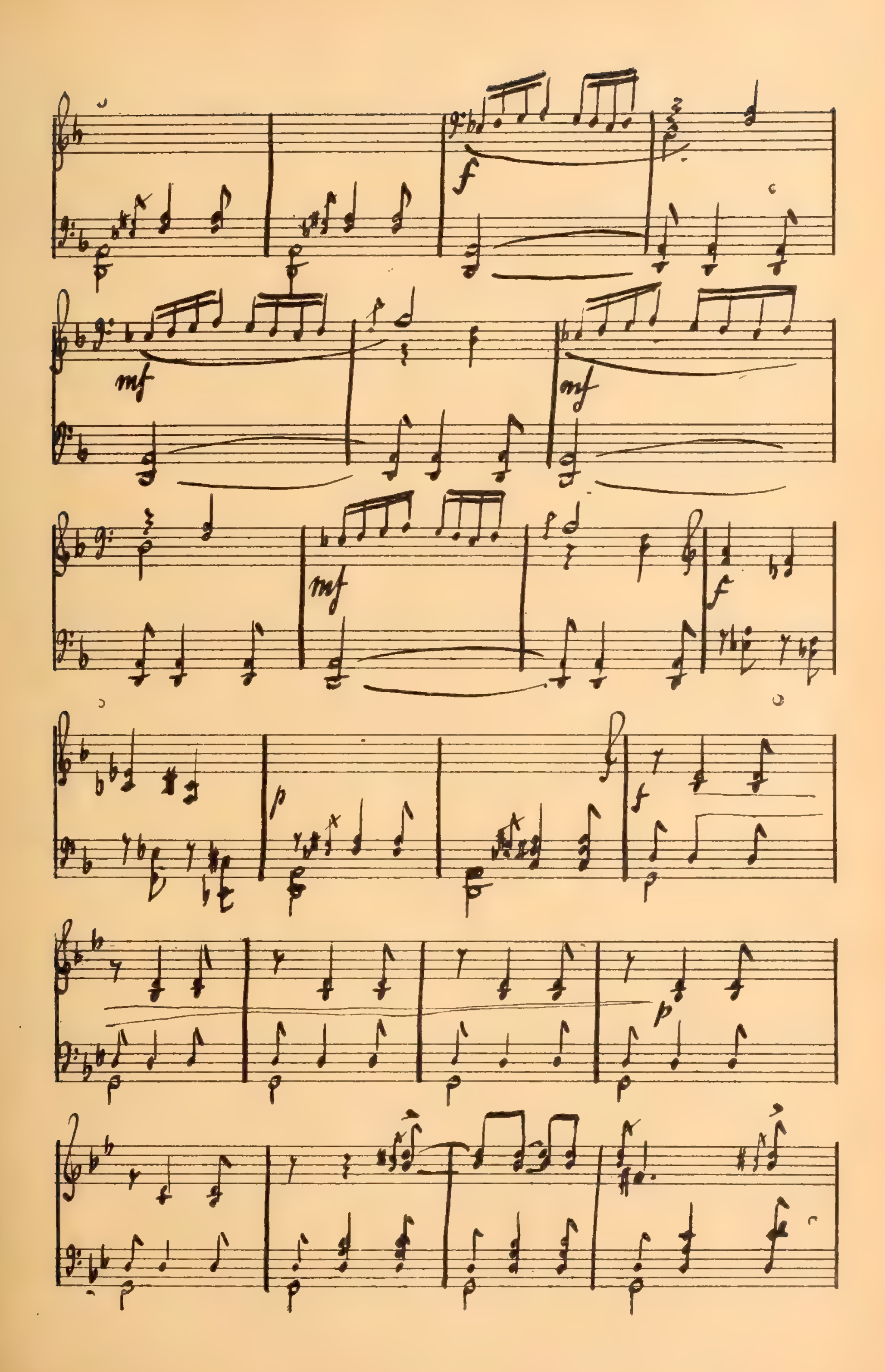
Die Aufnahme einer Aufnahme zu dem großen Metro-Film „Scaramouche“. Links der junge Mann mit dem Stock in den Händen: der Hauptdarsteller RAMON NOVARRO, rechts vorn mit dem aufgestützten Bein: Regisseur REX INGRAM.

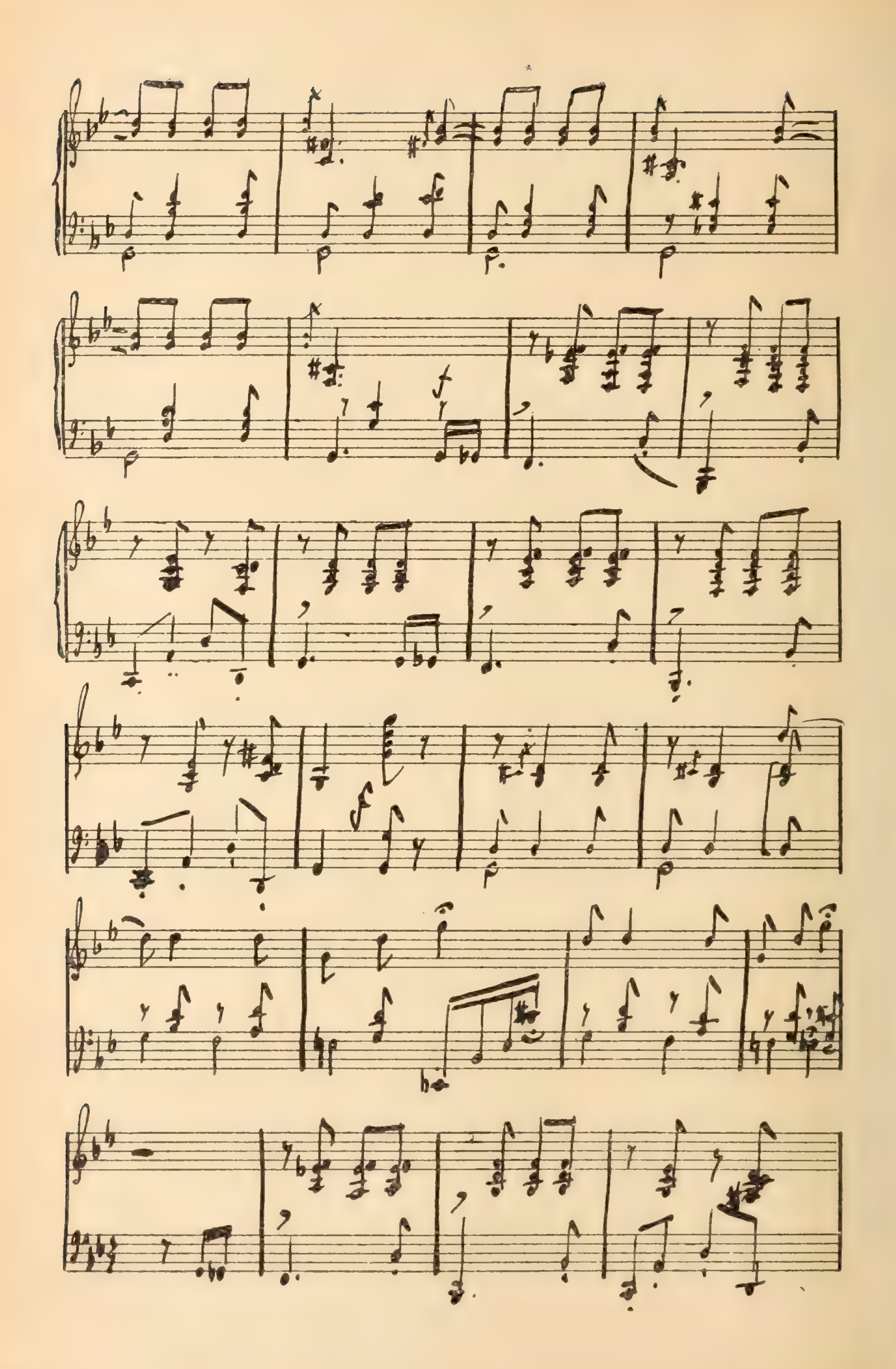

Nachdruck verboten.
„Die Nibelungen"
II. Teil „Kriemhilds Rache."
Aus der Musik von Gottfried Huppertz.
Langsam (Einleitung)
bearbeitet von K. Dingeldey
ff
8va basso
8va basso
Kriemhild in der Gruft
p
Gunther in der Halle
mf
Mit Genehmigung der Decla Bioscop Aktiengesellschaft zu Berlin.

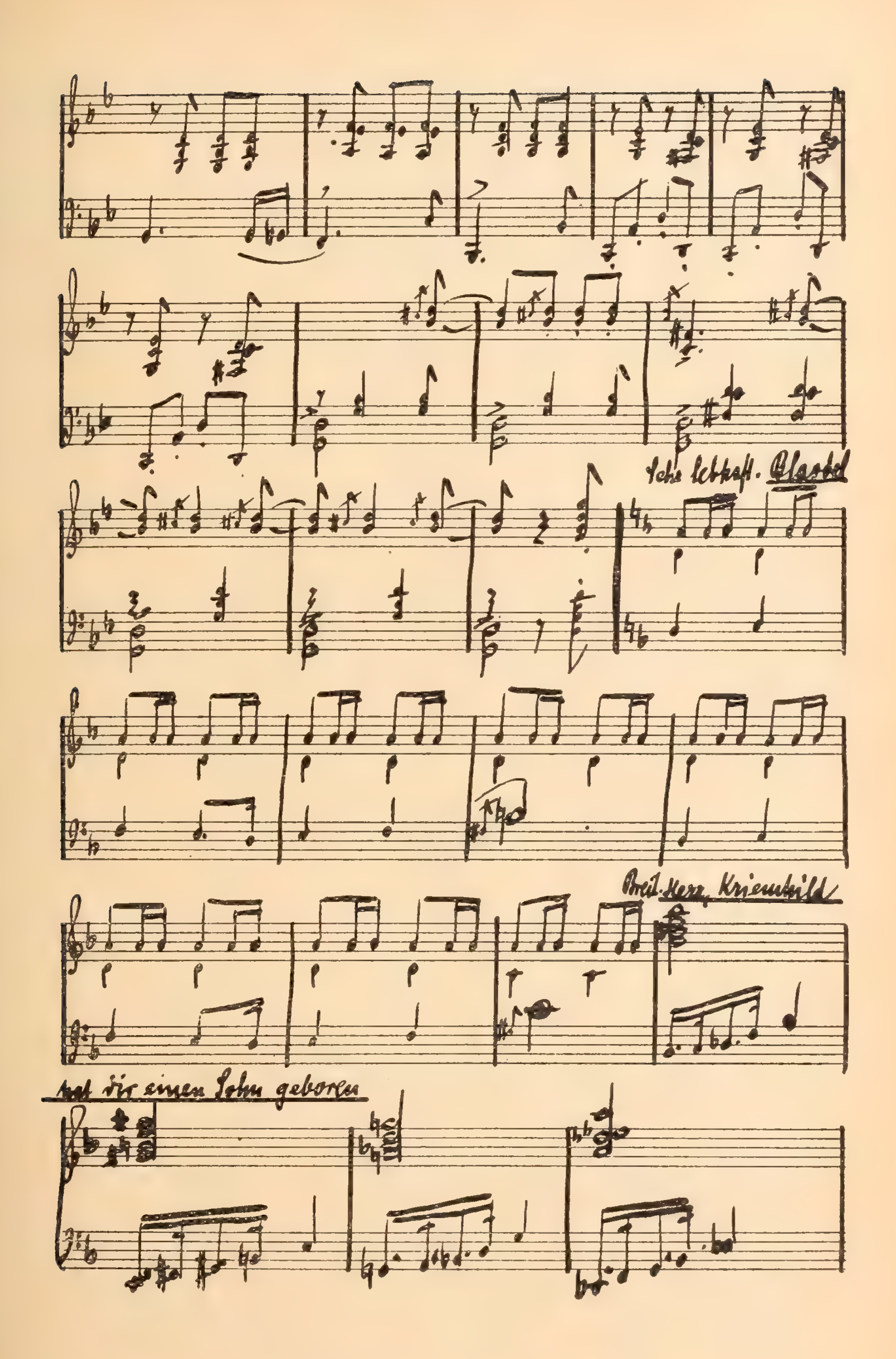

Rüdiger
p
mf
mf
Bild Etzels auf dem Thron
8va
ff sehr langsam
Kriemhild fragt Gunther: „Wo ist dein Bruder?“
gemessen.
Hagen in der Schatzhalle
pp

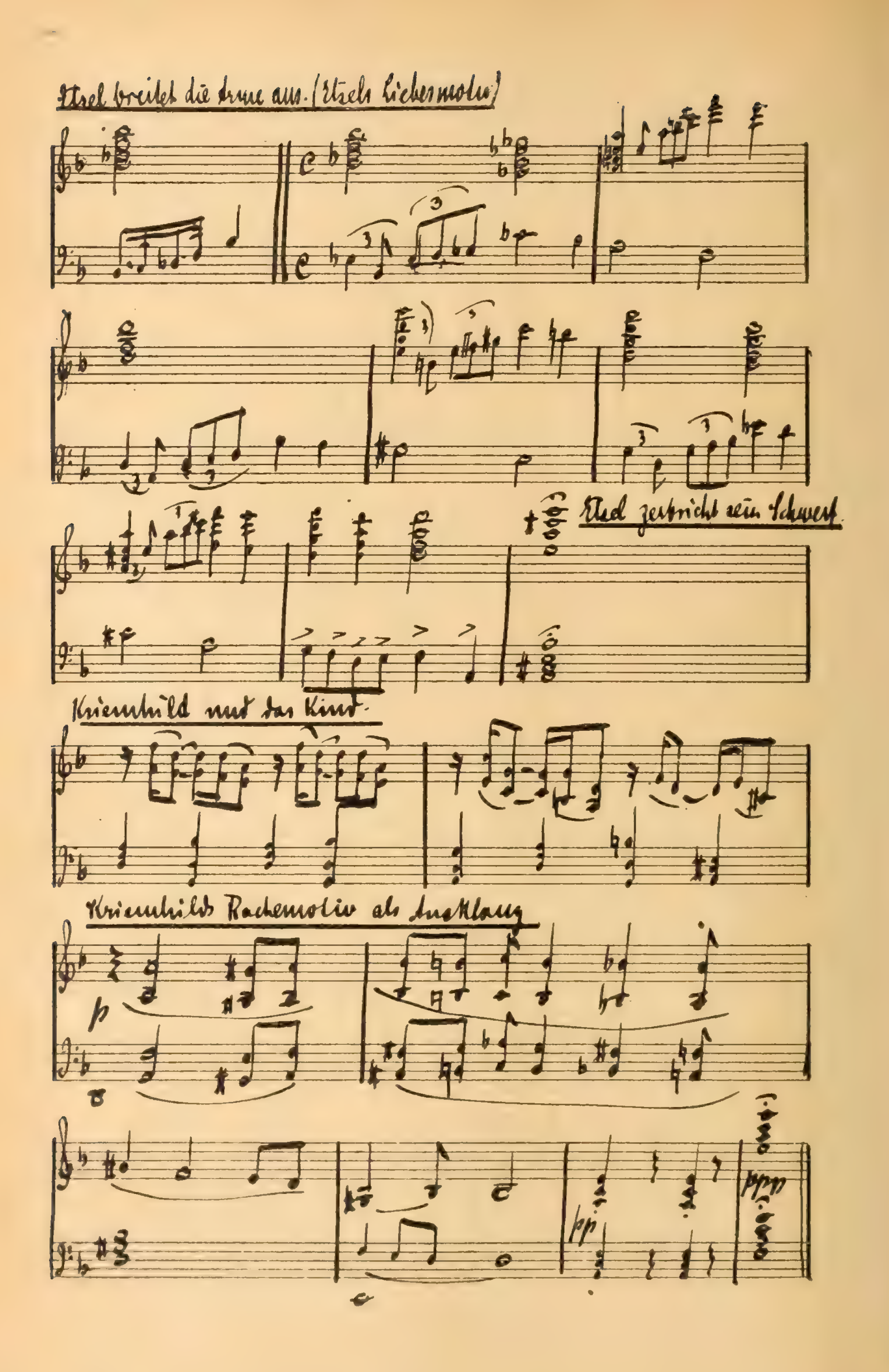

Rüdiger-Kriemhild
p
Etwas bewegt.


Hunnen: Leicht bewegt
pp
p
mf
f






Sehr lebhaft.
Breit. Herr, Kriemhild
hat dir einen Sohn geboren


Etzel breitet die Arme aus. (Etzels Liebesmotiv)
Etzel zerbricht sein Schwert.
Kriemhild mit das Kind.
Kriemhilds Rachemotiv als Ausklang
p
pp
ppp

MARY JOHNSON



Die Bilder zu diesem Beitrag sind dem Film „Die Stimme des Herzens" entnommen. Phot.: Trianon

schreibt an „Filmland":

Erstaunen Sie nicht, daß ich es fertigbringe, Ihnen in deutscher Sprache zu schreiben! Der Film ist zwar eine stumme Kunst, aber er bringt trotz seiner Stummheit nicht nur die Völker einander näher, sondern auch die Individuen ... Früher machte man Tourneen, — heute genügt, wenigstens für den ersten Augenblick, die kinematographische Kopie, und hinterher kommt ... nicht nur eine Tournee, die im Fluge durch sämtliche Hauptstädte der Welt führt, sondern ein radikaler und durchgreifender Umzug, — ein längerer Ortswechsel. Der Schauspieler von heute ist nicht mehr in zehn Tagen durch ganz Europa hindurch, er gastiert nicht heute in Stockholm, morgen in Kopenhagen — und übermorgen in Paris; nein: er setzt sich, wenn er seine Heimat verläßt, gleich auf geraume Zeit im Ausland fest und ... lernt da die fremde Sprache von Grund aus.

Also —, erstaunen Sie nicht, daß ich Ihnen in deutscher Sprache schreibe! Die vergangenen Sommermonate, die ich in Deutschland zubrachte, habe ich weidlich ausgenutzt: nicht allein dem Film habe ich mich in diesen schönen und für mich südlich-warmen Tagen gewidmet, sondern auch der deutschen Grammatik und ihren vielfach so schwierigen Fällen .. Es war beileibe keine einfache Aufgabe, aber wo die Liebe die Schritte lenkt, geht auch der Wille mit —, sagt bei uns in Schweden ein Sprichwort; — und da ich seit jeher für das Deutschtum eine überstarke Zuneigung verspüre, nahm ich alle

6

Qualen des Vokabel-Lernens gerne auf mich. War dieses Studium doch nur ein Mittel, mich Deutschland überhaupt mehr und mehr anzunähern . . .

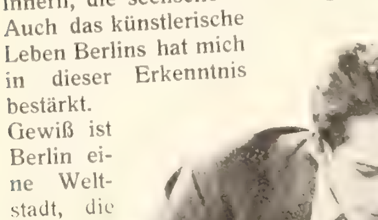
Für mich war von jeher die deutsche Kunst in jeder Beziehung eine Fundgrube größten seelischen Erlebnisses, und Sie können sich die Neugier vorstellen, die ich empfand, als ich, eine Schülerin von Mauritz Stiller und Viktor Sjoeström, zum erstenmal in das Land eilte, das die Wiege des Ruhmes für so viele internationale Künstler geworden ist. Ich will nur an meine dänische Kollegin Asta Nielsen erinnern, die ja eigentlich heute mit viel größerem Recht eine Deutsche genannt werden darf.

Die Menschen meiner Heimat und die Deutschen tragen so viel wesens- und stammesverwandte Züge. Beiden Völkern ist wohl der Zug nach dem Innern, die seelische Vertiefung, eigen. Auch das künstlerische Leben Berlins hat mich in dieser Erkenntnis bestärkt. Gewiß ist Berlin eine Weltstadt, die nach außen hin, wie alle europäischen Großstädte, das Gewand internationalen Lebens trägt; jedoch wenn man sich leicht und ohne Anstrengung in das innere Wesen des Berliner Kunstlebens zu versenken vermag, so kann man nur höchste Bewunderung für die Intensität und Hingabe dieser Menschen empfinden, die durch nichts in ihrem Idealismus, auch nicht durch einen langwierigen, unglücklichen Krieg erschüttert werden konnten. Glauben Sie nicht, daß dies Komplimente aus meinem Munde sind, die der Freundlichkeit und Aufmerksamkeit meiner deutschen Gastgeber gelten. Diese Worte fließen mir nicht nur über meine Lippen, sondern aus meinem Herzen. Die geistige Brücke zwischen einem Gerhart Hauptmann und einem Strindberg ist für den klaren Blick des aufmerksamen Kunstbeobachters sehr leicht erkennbar.

Sie wollten etwas vom Wesen meiner künstlerischen Arbeit wissen. Da fällt es mir schon schwerer zu antworten. Ich habe nie das Bewußtsein, Theater zu spielen, sondern ich gebe mich im Film so, wie ich auch im Leben bin. Mein Inneres, meine schauspielerische Seele ist wie eine empfindliche Harfe, auf der die feinsten weiblichen Regungen, der zarteste Schmerz fraulichen Leidens seinen Widerhall findet. Das Martyrium

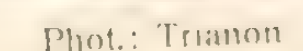
Phot : Trianon

MARY JOHNSON und MEINHART MAUR





EINAR ROD und MARY JOHNSON



Phot.: Trianon

einer Mutter in dem Film „Die Stimme des Herzens" hat mein Empfinden monatelang aufs tiefste erfüllt, und ich habe Tag und Nacht unter dem Banne dieser Helga gestanden, die so schmerzlich in ihrem Glauben an die Allmacht der menschlichen Liebe getäuscht wird. Ich konnte jede Stelle des Manuskripts auswendig, — und für mich, für meinen Mann und für unseren Regisseur Hanns Schwarz gab es in den langen Wochen der Vorbereitungen kein anderes Gesprächsthema, — sei es, daß wir nach des Tages Mühe den Abend verplauderten oder unsere Auffassungen zum Gegenstand eines sanften Wortgefechts machten.

Ich habe das Empfinden, daß ich in dieser Rolle entschieden über die Grenzen meines bisherigen Könnens hinausgewachsen bin. Selbstverständlich ist das leicht gesagt, und eine jede Darstellerin wird nach fast jeder neuen Schöpfung zu der Ansicht neigen, daß die letzte Arbeit die bedeutungsvollste war. Aber ich meine, daß ich mich von dieser Täuschung freisprechen darf. Wenn ich mir all die vielen Rollen, die ich spielte, vergegenwärtige, so sehe ich, daß die Aufgabe, die ich dieses Mal zu bewältigen hatte, doch entschieden größer war als das, was ich bis jetzt gespielt habe. Ich habe mich gewundert, wie populär ich schon in Deutschland bin, obgleich man doch hier nur einen Teil der Rollen kennt, die ich bisher verkörpert habe. Ueber Mangel an Verständnis seitens des deutschen Publikums kann ich mich wirklich nicht beklagen. Ich bin überall, wo mich die Leute erkannt haben, mehr gefeiert worden, als es mir lieb ist; denn mein Wesen ist jedem äußeren, lauten Erfolg entschieden abhold. Ich glaube auch, daß es nicht so sehr mein Verdienst war, als vielmehr das der genialen Dichterin der „Herrenhofsage" und „Herrn Arnes Schatz", Selma Lagerlöf, die ich als Künstlerin wie auch als Menschen innig verehre.


MARY JOHNSON und FRITZ KAMPERS Phot.: Trianon

Mary Johnson-Ploel

Die drei Stufen der Berühmtheit

Daß die Berühmtheit auch Grade aufweist, werden nur wenige Unberühmte wissen oder auch nur ahnen. Ueberhaupt: woran merkt man, daß man berühmt ist? Vielleicht an den Angeboten der Filmdirektoren? Oder an den steigenden Gagen? Und woran mißt man vollends die Berühmtheit? — Die Diskretion verbietet es uns, Namen zu nennen. Sonst wüßten wir von einem sehr angenehmen Menschen, der sich seit Jahren eines anerkannten Filmruhmes erfreut, zu erzählen, daß er uns beichtete.

„Die Berühmtheit beginnt mit dem ersten Brief eines Verehrers. Die erste Anhimmelung und die erste Autogrammbitte bilden die erste Stufe der Berühmtheit ... Die zweite Stufe ist der Glühbirnenname über dem Kino-Eingang. Diese zweite Stufe wird nur von wenigen Darstellern erreicht, besagt aber immerhin schon sehr Bedeutendes ... Die letzte Stufe der Berühmtheit ist — das eigene Auto. Eine höhere Anerkennung gibt es nicht, denn es gibt kaum einen Filmschauspieler, der nicht sein Auto von der Fabrik zur Verfügung gestellt erhalten hätte."

„Ist das wirklich wahr?" fragten wir.

„Steigen Sie ein, — das da drüben ist mein Wagen", lächelte er. Und wegen dieses Lächelns müssen wir Diskretion üben ...



Vom Toilettentisch der Völker

von Karl Krug

Zeichnungen von Carl Hachez

Bühnenaufführungen heroischen Stils bei großer Ausstattung reißen jugendliche Zuschauer hin, die sie zum erstenmal genießen. Das sind fürwahr berückende Erscheinungen, die dort im glänzenden Lichte sich bewegen. Woher kommt ihnen die Schönheit?

Die Auskunft bleibt nicht in der Schwebe: sie kommen allzumal so wohlgestaltet her von ihren Schminknäpfen und Frisierapparaten hinter der Szene. Die Kunst der Veredelung des äußeren Eindrucks aber, die hier freilich als Berufszwang geübt wird, hat schon in den ältesten Zeiten ihre Ausbildung besessen, sich auch keineswegs nur auf Vorführungszwecke beschränkt.

Wahrscheinlich ging das Bemalen des Körpers mit leicht zu gewinnenden Farbstoffen wie Oker, Kreide und Pflanzensäften dem Beginn schmückender Kleidung schon vorauf. Was Naturvölker da in grellen Arabesken zur Hautverzierung geleistet haben, ist bekannt; nur daß wir die Ergebnisse abschreckend finden. Doch schon im hohen Altertum zeigen die Kulturländer, besonders Aegypten, als herrschendes Bestreben, in der Menschengestalt allein das gegebene Maß für jede künstliche Hebung zu erblicken. So haben sich die vorteilhaften Anordnungen des Haupthaares, die farbige Verstärkung des Gesichtsausdrucks und die Tönung der übrigen sichtbaren Körperteile, gewisse Stützen der Leibesform und endlich Wohlgerüche als Hauptgebiete des Verschönerungswesens für alle Zeiten durchgesetzt. Wann die Ergänzung von Zahnlücken hinzukam, ist nicht mehr zu ermitteln; um 300 v. Chr. werden jedoch Ersatzzähne aus Gold erwähnt. Dagegen gelang es erst dem 19. Jahrhundert, brauchbare Gebisse herzustellen.

Unter dem heiteren Himmel Aegyptens entwickelte sich aus der wachsenden Sorgfalt für körperliche Auszeichnung auch eine Lebensart, die wir getrost Eleganz nennen dürfen. Der Fürst einer Küstenstadt Palästinas spricht es vor rund 3000 Jahren aus, daß „die feine Sitte“ vom Nil her erwartet werde. — Und zwar sind es namentlich gewisse Modedamen aus Aegypten, die den Begriff dieser Eleganz draußen zur Schätzung bringen: Sängerinnen und Tänzerinnen. In den alttestamentlichen Schriften zeigen sich hin und wieder die Wirkungen ihrer Beispiele. Vor allem wurde die dunkle Umrahmung der Augen übernommen, hergestellt durch Glanzschminke aus Schwefelantimon; die Königin Isebel von Israel sorgt bei dem Aufstande gegen ihr Haus noch geschwind für den rechten Eindruck ihres Augenspiels, ehe sie dem Empörer entgegentritt. Toilettegegenstände und Schminken für Wangen, Augen, Arme, dazu Spiegel aus Metall, Salben und Pomaden sind, oft wohlgeordnet, zahlreich altägyptischen Gräbern entnommen worden. Auch die Anwendung finden wir häufig verbildlicht. Eine bedeutende Rolle spielt die Haarkräuslerei, auch für die vornehmere Männerwelt; Perücken zu knüpfen ist eine bereits vorgeschrittene Fertigkeit. Man geht kaum fehl in der Annahme, daß damals eine kosmetische Industrie in Aegypten geblüht haben wird, die besonders in Parfümerien etwas leistete. Freilich nicht im heutigen Verfahren. Die Düfte des Pflanzenreichs konnten nur durch Oel oder Fett festgehalten werden; daneben kam Räucherwerk stark zur Verwendung. Bei so vielfältigem Bestreben zur Verschönerung, das nicht allerwegen die Nachlässigkeit der Natur überwand, nahm man für schwere Fälle Zauber-



Im alten Aegypten.

mittel und Beschwörungen zu Hilfe. Sie sind in Menge neben den Rezeptsammlungen Altägyptens zutage gelangt.

Ohne Zweifel sind nachher die Griechen gelehrige Schüler dieses Wissens geworden, suchten aber das Eingeständnis durch Fabeln zu umgehen. Paris, der Geck ihrer Heldensage, sei einstmals gewürdigt worden, der umständlichen Toilette Aphrodites, der Liebesgöttin, zuzuschauen, habe sachverständig die Hilfsmittel auch in deren Zusammensetzung vorgemerkt und dann der schönen Helena alles haarklein berichtet. So wäre diese zur reizendsten Frau auf Erden gediehen und habe ihren Landsleuten außer dem Trojanischen Kriege auch die Kenntnis der Verschönerungsgeheimnisse verschafft. Genug: die griechischen Produkte solcher Art, vorab wiederum ihre wohlriechenden Esenzen, eroberten den Markt rundum. Allein die römische Gesellschaft ließ, nachdem ihr Staat der Weltherrschaft sicher geworden war, an Luxusentfaltung jeden früheren Grad weit hinter sich. Die reichen Römerinnen, sagt einer ihrer Beobachter, „verschwenden das ganze Vermögen der Gatten und lassen einem aus ihren Haaren den gesamten Geruch Arabiens entgegendampfen." Noch anschaulicher sang der Dichter Martialis:

Galla, dich flickt dein Putztisch aus hundert Lügen zusammen;
Während in Rom du lebst, rötet dein Haar sich am Rhein.
Wie dein seidenes Kleid, so hebst du am Abend den Zahn auf,
Und zwei Drittel von dir liegen in Schachteln verpackt.
Wangen und Augenbrauen, womit du Erhörung uns zuwinkst,
Malte der Dienerin Kunst, die dich am Morgen geschmückt.
Darum sollte kein Mann zu dir „Ich liebe dich!" sagen;
Was er liebt, bist nicht du. Was du bist, liebet kein Mann.

Uebrigens ruhte die Sorge von Verschönerung auch während der Nacht nicht, indem ein Teig feinen Weizenmehls, mit Eselsmilch angemacht, über das Gesicht gelegt blieb. — Aus diesem Momentbilde mag man immerhin auf die schon frenetisch gewordene Art schließen, mit der die Kosmetik in Rom zur Kaiserzeit betrieben worden ist.

Mit dem Niedergang der Antike in Europa kamen hier die meisten jener Verfeinerungen außer Gebrauch, zum Teil in Vergessenheit, bis die Kreuzzugszeit das Abendland wieder auf den Orient wies, wo die Mittel in Pflege erhalten waren. Am nachhaltigsten in Aegypten; dort fanden neuere Reisende noch manche



Um 1800 herum.

Methoden aus den Pharaonentagen bewahrt, z. B. das Augenschminken der Frauen. Immerhin hatte die Arabisierung des Landes auch auf die Schönheitsbegriffe gewirkt. Das Färben der weiblichen Fingerglieder, Handteller, Zehen und Fußsohlen mit einem Teig aus gepulverten Blättern des Hennabaumes, doch wohl ein Beduinenbrauch, schafft in Aegypten und Nachbarländern, die Henna aus dem Niltal beziehen, der Frauenhand Ueberzüge seltsamen Eindrucks. Während die Blätter ein Orangerot geben, wird aus der Baumwurzel das tiefe Alkannarot gewonnen, und nun fanden viele Damen es vorteilhaft, Fingernägel und das erste Gelenk mit einer nachträglichen Kienrußmischung oliv, das zweite rot, das dritte wieder dunkel zu kolorieren, den roten Handteller aber in der Mitte durch einen schwärzlichen Breitstreifen zu teilen! — Frauen des arbeitenden Volkes mußten auf diesen Putz verzichten; er zeigte mithin eine soziale Stufe an, was sich, diesmal mit dem Gebrauch der weißen Gesichtsschminke, in dem rassengemischten Südamerika wiederholte. Denn nur für die Kreolendamen rein europäischen Blutes ist Weiß aufzutragen angängig, das die Gesichter der Mestizen, Quadronen und anderer Mischlinge sofort entstellt. Also wurde der weiße Wangenbelag in erster Linie zur Auszeichnung, auf die sogar aus triftigeren als nur Schönheitsgründen nicht zu verzichten war.



Letzte Prüfung,

Unsere heutigen Vorstellungen von ästhetischen Dingen, von Komfort und Schönheit bilden sich mit der Barockzeit deutlicher heraus, damals noch in hochtrabendem Stil. Die Herren tragen wallende Allongeperücken, Spitzen und wuchtige Kleidung, doch schon im Rockschnitt, die Damen setzen sich durch Steilfrisuren mit Buntgewinden eine Kopflänge hinzu und legen Gesicht, Ohren, Hals und Ausschnitt dick unter Schminke. Um 1700 kommen die „Schönheitspflästerchen" hinzu, schwarztaffetne Blättchen, die wie verirrte Fliegen ansitzen, um „die Regelmäßigkeit der Züge zu unterbrechen". Es wird vermerkt, daß in England alte Frauen sogar am Glas ihrer Lesebrillen solche „Mouche" hegten. In der Zopfzeit erheben sich die Puderwolken zu einer bisher unbekannten Dichtigkeit, mit ihnen um 1770 nochmals die weiblichen Haartrachten in Ballonformen zu unsinniger Höhe, alles mit Reismehl überstäubt. Schlimm war, daß diese anderthalb Jahrhunderte außerordentlicher Schönheitsvorrichtungen schier gar nichts für körperliche Reinigung übrig hatten. Baden galt für ungesund und wurde der Jugend sogar verboten, Waschungen nahm man ebenso zierlich wie sparsam vor. Begreiflich genug, daß der Verbrauch an Wohlgerüchen ungemein wuchs; diese buntgekleidete Gesellschaft schwebte in Düften von Ambra, Jasmin, Rose und Lavendel, Moschus und Vanille, die uns heut ob ihrer Aufdringlichkeit verdrießen müßten, aber eine peinliche Notwendigkeit gewesen sind. Die französische Parfümindustrie, gefördert durch die prächtige Flora der Provence, hat ihren damals gewonnenen Vorrang behauptet. Nur im Kölnischen Wasser, das sie als „Eau de Cologne" begrüßte, fand sie ein Erzeugnis, dem sie nichts entgegenstellen gekonnt hat. Aus den Feldzügen des Siebenjährigen Krieges als Hauptergebnis nach Frankreich eingeführt, ist dieses diskret-anregende Destillat der einzige Wohlgeruch geworden, der heute auch im Gebrauch der Herren unanstößig blieb. Napoleon I. scheint durch sein Beispiel hier besonders eingewirkt zu haben; es war eine kleine Katastrophe, als dem Gefangenen auf St. Helena der vorgesorgte Bestand an Eau de Cologne ausging.

Die moderne Schönheitspflege hat zwar weder auf die Schminken und starken Damenparfüms noch auf künstliche Mittel anderer Art verzichtet, wird im übrigen aber feiner, vielseitiger und dabei mit größter Rücksicht auf die Gesundheit geübt als vordem. Aus den Tropen sind neue Stoffe hinzugekommen, die Chemie hat weitere hinzugefügt und schädliche Substanzen als solche entlarvt, die Medizin lehrte die Eigenschaften der menschlichen Haut, der Haare und Nägel, der Lippen, der Nase und Mundhöhle eingehender kennen und schuf damit neue Grundlagen für pflegliche Behandlung. Es wäre demnach an der Zeit, sich vom altererbten Geheimmittelwesen auf diesem Gebiete abzuwenden, das noch immer mit preisenden Worten und für reichlich teures Geld Wunder zu wirken verspricht. Allerdings scheint es noch an einer gemeinverständlichen Darstellung der Kosmetik zu fehlen, um die Begriffe von den menschlichen Verschönerungsmöglichkeiten zu klären.

Zum Schluß ein hergehöriges Kuriosum. Der Bruder und Feldherr Friedrichs des Großen, Prinz Heinrich, verbrachte die Tage des Alters im Rheinsberger Schlosse. Er war ein typischer Vertreter der Rokokozeit, im besseren Sinne wie in der Neigung zu Marotten. Trat im Städtchen nun ein Todesfall ein, und geschah es auch in der ärmlichsten Hütte, so sagte sich der Prinz pünktlich zur Besichtigung der Leiche an. Aber — blasse Totengesichter konnte er nicht ausstehen; die Verstorbenen, Mann oder Weib, Greis oder Kind, mußten also vorher ordentlich rotgeschminkt aufgebahrt sein. Der Sonderling konnte nicht ahnen, daß er einem Gedanken der fernsten Urzeit nachhing, der vorgeschrieben hatte, Tote mit roter Farbe zu überdecken, um sie in ein haltbares Lebenssymbol zu hüllen. Der Brauch ist durch Funde rotgefärbter Skelette erwiesen; die Knochen hatten die Mennige nach Verfall des Körpers aufgefangen und legten Zeugnis ab für den Bestattungsgebrauch.

500 Mark und das Leben

Von Ilona von Radney

Wenn ich gefragt werde, wie ich zum Film kam, so pflege ich stets zu antworten: Ich kam zum Film, weil ich schlank, unbegabt, launisch, größenwahnsinnig und oft verliebt bin, — aber da man dieses Selbsturteil fast ebenso stets für einen faulen Witz hält, so muß ich der ersten Erklärung, die ich für philosophisch durchdacht halte, immer eine zweite hinzufügen, die für die Allgemeinheit, wie es scheint, den Reiz größerer Originalität hat. Ich will dieser Geschmacksrichtung auch sofort Rechnung tragen und bekenne, daß ich bis zu meinem siebzehnten Lebensjahr vollkommen unbescholten war und nur darunter zu leiden hatte, daß man mich — „man" sind meine Eltern — mit einem uradligen Herrn von und zu Kalk verheiraten wollte. Ich empfand dies als eine Vergewaltigung meiner freien Menschenwürde, siedelte kurz entschlossen nach München über und wurde hier dessen gewahr, daß man auch an der Isar sein Geld loswerden kann. Von zu Hause war nichts zu erwarten, man wollte mir den Herrn von und zu Kalk als Kompensation in die Hand drücken, und da der Teufel in der Not Fliegen frißt — wie immer behauptet wird —, so suchte ich in den „Münchener Neuesten" nach einem ansprechenden Lebenserwerb, der mit meinem freien Menschentum in Einklang zu bringen war.



ILONA von RADNEY

Da las ich denn, daß auf der Theresienwiese ein Ballonaufstieg und ein Fallschirmabsturz vor sich gehen sollte, und daß derjenige, der den Sprung in die Tiefe wage, mit dem Bombengeld von 300 Mark honoriert werden würde. Dreihundert Mark — nun, das war gerade das Geld für die eventuelle Beisetzung, ich würde also mit diesem Honorar meine Eltern nicht in Verlegenheit bringen, — so ging es mir durch den Kopf. Und ich faßte den Vorsatz, mir einmal diese Sache etwas näher anzusehen. Aber ehe es noch dazu kam, wurden meine kühnsten Erwartungen bereits gedämpft durch die weitere Zeitungsnotiz, daß der Artist für diese Sensation schon gefunden sei und ganz München sich in drei Tagen von der aufregenden Sache durch Augenschein überzeugen könne.

Nun, war mir diese Einnahme auch durch die Lappen gegangen, so konnte mich das Schauspiel immerhin noch reizen. Am angezeigten Tage fand ich mich auf der Theresienwiese ein, um den Helden des Tages zu sehen. Ich fand einen jungen Mann, der den Eindruck machte, als liebe er unglücklich. An und für sich paßte das zu seiner Aufgabe, denn auch der unglückliche Filmheld mußte an gebrochenem Herzen sterben. Mein Gott — diese Vorstellungen vom gemütlichen Tod sind eben so grundverschie-

den. Unserem Helden war das Wasser offenbar zu naß, das Aufhängen sieht auch nicht gut aus, beim Erschießen knallt's, Morphium kitzelt in der Nase und ist auch schwer zu bekommen, Lysol schmeckt nicht . . . Nun, da bleibt nur noch der allgemein übliche Sprung aus dem Ballon übrig.

Der Bursche schaute sich mutig die heranströmende Menschenmenge an, wurde blaß, wenn er den tänzelnden Ballon fixierte — und schließlich nahm er die letzten Anweisungen des Regisseurs entgegen. Noch einmal wurde ihm ein wenig Farbe ins Gesicht geschmiert, eine Großaufnahme wurde nicht vergessen, und dann —

Ja, dann kam das Unerwartete. Eine derbe Münchnerin trennte mit resoluten Ellbogen die Menschenmengen und schob sich gegen den Regisseur vor. Sie erwischte nach einigen schnellen Sätzen den Helden, bekam ihn an einem Ohr zu packen und watsch — watsch . . . saßen dem Burschen ein paar wohlgezielte Ohrfeigen im Gesicht. Die ganze Theresienwiese erstarrte sekundenlang vor Entsetzen, dann brach ein schallendes Lachen über den Platz bis zur Bavaria hinüber... Und an den Lachern vorbei transportierte die besorgte Mutter ihren sensationslüsternen Sprößling durch die Menschenmassen heimwärts, ohne sich um die verzweifelten Regisseure, Operateure und Assistenten aller Dienstgrade zu bekümmern.

Unerhört war das!

Aber angesichts der Ratlosigkeit der Filmstrategen kam mir eine lustige Idee: Ich hatte ja den Sprung ausführen wollen . . . Nun bot sich doch noch die Gelegenheit dazu! Aber für dreihundert Mark? Nicht in die Düte! Also tippte ich einem der ratlosen Herren auf die Schulter, blinzelte ihn an und sagte: „Für 500 mache ich's!" Der Herr fuhr herum, prüfte mich heimtückisch und schrie: „Lassen Sie mich! Sie sind verrückt!" Ich trat zurück: „Bitte, nach Ihnen!" Ich war immer für Hölflichkeit. Aber kaum hatte ich mich zehn Schritte entfernt, da war er auch schon wieder bei mir: „Hören Sie, ist es Ihr Ernst? Ja? Aber 500 sind zu viel!" — „Ausgeschlossen!" Ich retirierte weiter. Doch mein Sieg war bereits gesichert. Als die Pourparlers begannen, wußte ich, daß ich meine Forderung bewilligt erhalten würde.

Ich kann's nun kurz machen. Ich bekam das Geld zugesichert, zur Freude der auf der Theresienwiese versammelten Hofbräuhausgäste. Dann gab ich meine Adressen in Wien und in München an — von wegen der Erbschaft, versteht sich — und schließlich machte ich mir zur Bedingung, daß ich noch einen Strick bekäme und diesen nach meinem Absprung erst dann zu lösen brauchte, wenn ich sicher sei, daß der Fallschirm sich richtig entfaltet hätte. Auch darauf ging man ein. Ich wurde das Opfer einer Großaufnahme — aus dem Helden wurde schnell eine Heldin gemacht, und dann stieg die Gaskugel mit mir aufwärts. Von oben, von unten, von rechts und von links wurde ich gedreht . . . bis ich die 800 Meter unter mir hatte. Ein wenig schwummerig war mir zwar, als ich endlich die Füße auf den Rand der Gondel setzte, aber ich hatte A gesagt — und mußte nun auch B sagen. Am drolligsten wirkten aus der schnell erreichten Höhe die Regiepäpste dort unten auf mich; wenn ich später mit einem allzu temperamentvollen Regisseur zu arbeiten hatte, mußte ich immer an diese Vogelperspektive zurückdenken. . . . Wie anders malt sich doch auch die Filmwelt aus dieser Höhe. . . .

Im Moment des Abspringens bat ich — ich war ja gerade siebzehn Jahre alt! — meiner Mutter noch schnell einmal alle Streiche ab. Aber in der nächsten Sekunde hatte ich das alles vergessen. Da schwebte ich frei zwischen Himmel und Erde, und das Gefühl war so unbeschreiblich schön, ich dachte an keine Gefahr mehr, an keine Kino-Aufnahme, daß ich aus diesem traumhaften Gleiten erst durch laute Hurra! Hoch! geweckt wurde. Meine Beine hatten instinktiv auf dem Boden Halt gefunden, ich krabbelte mich zurecht und stand schließlich inmitten der begeisterten Münchener, die mich, die ich in Breeches war, auf die Schultern hoben und nach München zurückschleppten. . .

Als ich einige Tage später meinen Absturz im Vorführungsraum sah, erstaunte ich nicht wenig darüber, daß der Ballon in Flammen aufgegangen war. „Das ist ein Trick", lächelte der Regisseur, der jetzt viel manierlicher war, als neulich auf der Theresienwiese. „Wie man solche Trick-Chosen macht, — das werden Sie auch noch kennenlernen. . . ."

Abermals sechs Tage später hatte ich drei Engagements in der Tasche . . .: mein sensationeller Sprung in die Tiefe hatte mich als Sensationsdarstellerin abgestempelt. . . .

Unsere unzufriedene Seite

Ich lese in den Pausen —!

Sehr geehrter Herr Chefredakteur!

Ich lese in den Pausen, — nicht etwa in der Abendzeitung, denn sie ist reichlich langweilig, sondern das Programm, das ich mir von meinem Busenfreund, dem Platzanweiser, regelmäßig geben lasse. Ich verstehe wirklich nicht, wie es Kinobesucher geben kann, die nie ein Programm kaufen. Manchmal ist der Film sehr gut —, und dann ist das Programm eine angenehme Beigabe, . . . und manchmal ist der Film weniger gut —, und dann entschädigt mich in der Regel — —

Hören Sie zu, was mich entschädigt: die aufmerksame Lektüre des Blättchens, das ich für zehn Pfennige erworben habe. Sie ahnen gar nicht, wie belehrend diese Programme sind! Vor einigen Jahren habe ich angefangen, mir eine reizende Sammlung von ausgerutschten Inhaltsangaben einstmals berühmter Filme zuzulegen, und wenn ich heute in meinem Vorrat herumstöbere, so bin ich den Verfassern all dieser fliegenden Blätter beinahe noch dankbarer, als den Regisseuren und Schauspielern für ihre längst nicht mehr gespielten Filme. Sie werden das nicht glauben wollen, — Sie werden ein wenig befangen sein! Das sollen Sie aber nicht! Ich werde Sie überzeugen, indem ich Ihnen einige Stilblüten dieser von lauter unsterblichen Mießnicks verfaßten Film-Resumees auf den Tisch lege.

Ich fange an:

„Tieferschüttert und gedankenverloren sitzt Richard da, sein Herz mit schweren Selbstanklagen zerfleischend." Ich hoffe, auch Sie bedauern den armen Richard, der herzzerfleischend die Gedanken vor Tieferschütterung verliert. Trotzdem heiratet Richard später: „Seine Gedanken weilen aber nicht bei seiner Braut, deren Liebkosungen er mit Gleichgültigkeit erwidert." Ob er seine Braut gleichgültig karessiert oder sie vor lauter Gleichgültigkeit überhaupt nicht karessiert, habe ich nie herausbekommen. — Eine ganz andere Natur war einmal eine gewisse Gladys, von der ich erfahre: „Scheinbar ist sie ganz glücklich. Heimlich brennt aber in ihr ungestillte Sehnsucht nach Genuß. Auch Sybill, die Tochter, hat sich unter dem Druck des Vaters nicht ungefährlich entwickelt."

Ja, das sind die ganz Schlimmen, diese Frauen wie Gladys und Sybill! — Beinahe so schlimm ist aber auch Lord Nelson, von dem einmal geschrieben wurde: „Einige Leute haben die Lady Hamilton idealisiert, die andern haben sie wieder in den Schmutz gezogen und sie als Dirne gebrandmarkt. Das gleiche gilt von Nelson." Mir persönlich kam Lord Nelson ja schon immer etwas sonderbar vor. — Und dann, was den „Schmutz" anbelangt! „Fern vom Schmutze der Großstadt, als glücklicher Familienvater und erfolgreicher Geschäftsmann lebt Hutley, ein reicher Bankier." Es ist so beruhigend, daß wenigstens ein Bankier fern der Großstadt reich geworden ist. — Wie das nämlich sonst in den großen Steinhaufen zugeht, erfahre ich an anderer Stelle: „Still und dunkel liegen die Gassen der Pariser Vorstadt — nur das Laster schleicht an den Häusern entlang und verschwindet in irgendeinem Schlupfwinkel. (Huch nein!) Ein süßes Kindergesichtchen leuchtet im Apachenkeller auf (nebbich) und wird sofort zum Mittelpunkt des Kreises. Ein schwarzer, wilder Bursche tritt auf sie zu (hurrjeses!), Edmond, genannt der „Messermann", und lachend fliegt das lebenstolle Mädchen dem Geliebten an den Hals. Dieser schüttelt sie ab — er will Geld — und Jeanette ist arm. Er läßt sie stehen und wendet sich Violetta zu. Einsam geht Jeanette in die Nacht hinaus." Ach ja, der Bankier von vorhin hatte schon recht! — Besonders, wenn man das folgende bedenkt: „Elleonor begibt sich in ihr Schlafzimmer. Sie versank bald darauf in einen unruhigen Schlummer, aus dem sie durch ein Geräusch an der Balkontür aufgeschreckt wurde. Da schließt auch schon der Eindringling die Balkontür ab, setzt sich ungeniert (so ein Racker!) an das Fußende von Miß Elleonors Bett und fordert von ihr den Schlüssel zur Kassette. Sie überreicht ihn (d. h. den Schlüssel) und entnimmt ihr (d. h. der Kassette) die Juwelen, streut sie über die Bettdecke, um die ihm zusagenden

Stücke verschwinden zu lassen. Nun reißt der Verbrecher die Bettdecke von ihrem Körper, während sie, durchglüht von Scham, die Hände übers Gesicht zusammenschlägt.“ Man sollte eine derartige Rücksichtslosigkeit nicht für möglich halten . . . — Aber es kommen noch ganz andere Sachen in der Großstadt vor: „Der Tod ihres heimlichen Verlobten hat Sylvia vollkommen niedergeworfen. Ihre Verzweiflung wird dadurch erhöht, daß sie in intimen Beziehungen zu ihm gestanden, und sie seit einiger Zeit die Folgen des Verhältnisses erkannt hatte.“ In Anbetracht dieser Darstellung muß ich Sylvia jedes Mitgefühl verweigern. Nicht alle Menschen sind aber so zugänglich, wie Sylvia: „Unter der heißen Sonne Dalmatiens spielt dieses Drama, unter Menschen, die die Gluten heißer Leidenschaft unter ihrem Wesen verbergen, so schroff und unzugänglich wie die trostlosen Oeden des Karstgebirges, auf dem sie leben.“ Ja, diese trostlos schroffen Menschen, die so karstig sind, wie sie öde erscheinen, bleiben sicherlich vor Sylvias Schicksal bewahrt. Es kommt immer darauf an, wo und wie man wohnt! — „Der junge Gelehrte Hans Irrgang hat sich zur Geliebten die Einsamkeit des Hochlandes erkoren, bis die Liebe zu einem schönen Weibe ihn veranlaßt, sie mit diesem zu teilen.“ Da haben wir's ja ganz klar: das Milieu bestimmt den Menschen! Was das für eine Bigamie oder Trigamie ist, die dieser Hans Irrgang verbricht, ist mir aus dem „sie mit diesem“ allerdings nie ersichtlich geworden. — Aber wer kann für die Liebe? „Es ist eine geheimnisvolle Naturkraft, die den Mann oft gegen seinen eigenen Willen von der geliebten Frau zu anderen Frauen treibt,“ lese ich da in einem Programm. Wirklich: dieser Mann kann nichts dafür. — „Da entschließt sich Denise, selbst mit Moustache zu sprechen. Es ist ihr jedoch nicht möglich, ihn umzustimmen und so entbietet sie sich ihm . . . als Bardame.“ Diesem Programmverfasser entbiete ich meinen wärmsten Dank! — „Da zerschlägt ein unerwartet furchtbarer Schlag ihm erkämpftes und erstrebtes Glück.“ läßt sich ein anderes Programm aus. Es muß nach diesem Schlag auch rein gar nichts übrig geblieben sein! — Grausam ist auch das folgende Geschick: „Nach einem kurzen Lebewohl zu seiner Frau verließ er das Schloß mit einigen bewaffneten Leuten, und als er nach einigen Tagen zurückkam, war es Nachtzeit . . .“ Die Sache müßte eigentlich unter der Polarsonne gespielt haben. — Viel wärmer geht's in einem anderen Falle zu: „Der Prinz ist jung, heißblütig und draußen ist Frühling. Da treibt eine Frühlingswelle ein entzückendes Bauernmädchen in seine Arme.“ — Auch das gräfliche Paar Marini ist nicht so ohne: „Der Graf und die Gräfin sind sich in herrlicher Gattenliebe zugetan. Ihre herrliche Villa ist ein Paradies der Wonne, Lydia, das vergötterte Kind ihrer Liebe, ist vor drei Jahren zur Welt gekommen und brachte noch mehr Freude in das glückliche Dasein des Paares.“ Man möchte vor Neid platzen, wenn nicht auf der nächsten Seite stände: „Lydia wird starr und steif dem Wasser entrissen (das reißende Wasser ist ein Tümpel!). Der Zweifel, ob der Hauch des Lebens in den Körper des Kindes wiederkehren wird, umnachtet den Geist der Mutter. Die Gräfin Marini ist irrsinnig. Ueber das Haus des Grafen Marini hat der Schmerz seine Flügel gebreitet. Eine arme Wahnsinnige irrt wie ein weißes Gespenst im weiten Parke der Villa umher.“ Da sieht man's wieder, daß des Lebens ungemischte Freude usw. . . . — Ich lese zwar: „Wie Liebe und Haß, so tief wurzelt auch in der Seele des Menschen das Verantwortungsgefühl,“ doch dürfte das eine voreilige Ansicht sein. Wir hätten sonst mehr Ungemischtes auf der Welt. Und vor allem: wenn dieses Verantwortungsgefühl wirklich so allgemein wie Liebe und Haß wäre, — wie wären dann all diese ausgerutschten Programme möglich?

Aber, wie diese Beispiele beweisen: sie sind möglich, und sie ließen sich um jede gewünschte Zahl vermehren. Haben wir Kinobesucher nicht oft Ursache, uns ins Fäustchen zu lachen? Die ungewollte Heiterkeit fängt recht häufig eben schon beim Programm an. Wer hieran die Schuld trägt, weiß ich nicht, — ich will's auch nicht wissen. Aber vielleicht gibt es doch unter den Schuldigen einige, die so schamhaft erröten, wie Elleonor, als man ihr die Bettdecke wegzog. Wo schamhafte Einsicht ist, pflegt auch der Wunsch nach Besserung sich einzustellen. O, möchte doch zwischen soundsovielen Wochenprogrammen auch dieses seltene Kind einmal geboren werden!

Berthold R . . .

Das endlose Celluloidband

Ein Film-Kalendarium

von Cinemax

16. Oktober.

Jackie Coogan trifft in Berlin ein, begrüßt von etwa 200 Personen, die Lärm für 2000 machen und für 2 Millionen Menschen publizistisch tätig sind. „Wenig Publikum hinter der Sperre" lesen wir in einem Fachblatt, das erfreulich ehrlich ist. Wir gratulieren den geschmackvollen Berlinern!

Pearl Sheppard, ein unbedeutender amerikanischer Filmstar, hat „im geheimen" einen Prinzen Mohamed Ali Ibrahim geheiratet, angeblich einen Neffen des Khediven. Dieser Mann hat — so wird berichtet — jährlich 200 000 Dollars Rente und möglicherweise „auch noch einige andere Frauen". Wir halten diese Feststellung für unzart: man hat sicherlich sonst auch nicht an die große Glocke gehängt, was Pearl Sheppard „im geheimen" tat, — und bezüglich der anderen Ehen des Prinzen Mohamed wäre zu sagen, daß wir derartige gleichzeitige Verhältnisse erst recht mit Schweigen zu übergehen gewohnt sind.

17. Oktober.

Die Reklametrommel in Hollywood gibt bekannt, daß Norma Talmadge von ihrem Gatten, dem Regisseur Schenck, zur Feier ihres achten Hochzeitstages ein elfstöckiges Haus ge„schenckt" erhalten hat; dieses Haus koste 1½ Millionen Dollars und enthalte 46 Wohnungen von je acht bis zehn Zimmern. Jedermann in Hollywood sei erstaunt über diese Pracht. — Wir halten das Geschenk für schäbig; wie war's, wenn Norma einmal das Kapitol als Präsent erhielte? Vielleicht geschieht das, sofern Normas Reklamechef bei guter Laune ist, zum zehnjährigen Ehejubiläum?

18. Oktober.

Damit Jackie wenigstens etwas Reklame hat, veranstaltet ein erst jüngst nach Berlin übergesiedeltes Fachblatt im „Kaisersaal" des Hotels Adlon einen Kindertee. Das Kindergemüt dem Kindergemüt . . .

19. Oktober.

Carmel Myers ladet, kurz vor ihrer deutschen „Garragan"-Premiere, noch schnell einmal zu einem Tee im Hotel Adlon ein. Um die Gäste, darunter sehr, sehr viel Presse, einzuschüchtern, läßt sie sich mit ihnen im Hof des Hotels filmen: nun kann jeder Kritiker sehen, wie schwer es ist, im Film eine gute Figur zu machen. Selbstverständlich hat nach dieser Bosheit kaum noch einer den Mut, der Raffinierten zu sagen, wie sie ihre Rolle hätte besser spielen können . . .

20. Oktober.

Im „Mozartsaal" Uraufführung des „Garragan"-Films, hergestellt nach seinem eigenen Roman von Ludwig Wolff. Ein Kritiker, der wahrscheinlich nicht zum gestrigen Fest erschienen war, bedauert, daß man Carmel Myers, dem Kinde einer Wiener Mutter, das leider nur gebrochen deutsch spricht, bloß sagen könne, sie sei ein schönes Bild. Fräulein Myers ist daraufhin sofort nach Italien zurückgereist, wo, wie man sagt, sie vor großen Aufgaben steht. Der Film der Gäste aus dem Hotel ist noch nicht gezeigt worden, er soll nicht gut gelungen sein.

Die Filmoberprüfstelle hat das Verbot des österreichischen Films „Hütet eure Töchter!" aufgehoben. Der Film, offenbar eine Gebrauchsanweisung für vorgeschrittene Mütter, darf nun seinen belehrenden Charakter frei entfalten.



Maria Jacobini hat sich in Anbetracht der vorgerückten Jahreszeit auf ihre Besitzung in der Nähe Roms begeben. Die nähere Adresse ist nicht bekannt.

21. **Oktober.**

Im Tauentzien-Palast eine Premiere: „Die Marquise Yorisaka." Der Kritiker des „Film-Kurier" schreibt über die Marquise — oder vielmehr über die japanische Darstellerin Tsuru Aoki, das Folgende: „Sie hat etwas ganz Menschenfernes an sich — wie eine weite, stille, sonnenbedrückte, blütenquellende Wiese. Ein dunkles, dumpfes, pflanzenhaftes Temperament." — Das ist nicht weiter verwunderlich, aber uns erschien sie mehr wie . . . wie ein großes, kilometerlanges Löschblatt, getaucht in kölnisches Wasser am Gühlichplatz und bei sechs Grad Celsius in einem halbdunklen Kellerwinkel getrocknet . . . Ein diskretes Parfüm auf seltsamem Grunde.

22. **Oktober.**

Hier und dort wird davon gesprochen, daß Jackie Coogan heimlich und still und leise abgereist sei. Wir danken dem Präsidenten der deutschen Republik, daß er den kleinen Amerikaner nicht doch noch im letzten Augenblick empfangen hat.

Die Nachricht, daß ein Neuyorker Kino-Direktor, Herr Riesenfeld, für den schönsten Kurzfilm der kommenden Saison eine goldene Medaille gestiftet hat, müßte eigentlich auf deutsche Preisstifter sehr anregend wirken. Aber nirgendwo rührt sich etwas. Wir schlagen vor, den langweiligsten Lehrfilm — oder die bejahrteste Diva mit einer öffentlichen Anerkennung zu bedenken.

23. **Oktober.**

In den Richard-Oswald-Lichtspielen ein „Nordisk"-Film, „Die Insel der Erfüllung". Er ist interessant dadurch, daß Gunnar Tolnaes endgültig der Maharadschaw-Würde entkleidet ist und nach seiner hochstapelnden Indienfahrt den Wert kleinbürgerlicher Häuslichkeit als das Solidere erkannt hat. . . . Teure Heimat, sei gegrü—hü—hüßt!

24. **Oktober.**

Im „Ufa-Palast am Zoo", in dem einst die größten Filme der Weltgeschichte uraufgeführt wurden, geht heute „Die Sklavenkönigin" zum erstenmal über die deutsche Leinewand. Die Hauptrolle spielt Arlette Marchal, wenn auch Regisseur und Programm Maria Corda als die erste hinzustellen versuchen. Was heißt denn überhaupt Hauptrolle? Für den empfindsamen Kinobesucher kann eine hübsche Komparsin bedeutungsvoller sein, als eine soundso-Diva.

In der „Alhambra" am Kurfürstendamm produziert sich „Malva" erstmalig, — Malva, das heißt Lya de Putti. Der Film spielt im bergigen Hinterland, wo Fräulein de Putti sich aus bescheidenen Anfängen zu hellster Blickklarheit emporentwickelt, — eine Rolle so recht nach dem Herzen der Welt.

25. **Oktober.**

München hat den Vorzug, eine Conrad-Veidt-Premiere vor Berlin zu erleben: man zeigt am Sendlinger Tor „Schicksal", beachtenswert durch

die seltene Konstellation Veidt-Lucie Doraine-Friedrich Kayßler. Dabei fällt einem die Anekdote ein: als Kayßler sein hartes Regiment in der „Volksbühne“ führte, mußten die Schauspieler und die Schauspielerinnen getrennte Treppen und getrennte Hauseingänge benutzen. Aber — es braucht nicht jede Anekdote wahr zu sein, — dies, um einem etwaigen Dementi vorzubeugen! Die heutige Konstellation kann aber nicht dementiert werden.

26. Oktober.

In Madrid soll eine deutsch-spanische Gesellschaft finanziert worden sein, um in der nächsten Umgebung der spanischen Hauptstadt ein modern eingerichtetes Filmatelier zu schaffen. Das Atelier „soll an Filmproduzenten vermietet werden“. Natürlich, dazu sind diese Ateliers ja da.

Die Filmoberprüfstelle läßt nach dreimaligem Verbot den William Kahn-Film „Opfer“, zweiter Teil der „Verlorene Töchter“, endgültig für die öffentliche Vorführung zu. Der Sachverständige hatte verlautbart, daß der Film geeignet sei, aufklärend und abschreckend zu wirken. Bravo! Ist es aber nicht eigentümlich, daß auf dieser Erde alles Aufklärende abschreckend wirkt? Vielleicht sollte man uns doch nicht so viel Abschrecken einjagen . . .

28. Oktober.

„Die Fahrt ins Verderben“ nennt sich die dritte oder vierte Verfilmung von Heijermanns „Hoffnung auf Segen“, die heute im U.T. Nollendorfplatz präsentiert wird. Sie fordert zur fünften oder sechsten Verfilmung heraus.

29. Oktober.

In der Deutschen Filmschule in München hält Lucie Doraine einen Experimentalvortrag über die Kunst — sich zu schminken. In München hat man's eben nötig, so etwas in einem besonderen Kursus zu lehren; in Berlin lernt man's en passant auf der Tauentzienstraße . . .

30. Oktober.

Anläßlich der Pressevorführung des Films „Die Stimme des Herzens“ schreibt ein Kritiker über Agnes Esterhazy: „Die Anmut der Seele wird von ihr ins Körperhafte skizziert.“ Die Pressevorführung fand im Berliner Hotel Esplanade statt, — wir können nicht umhin, die anmutige Skizze des Körperhaften mit den räumlichen Bedingtheiten einer Gaststätte in ursächlichen Zusammenhang zu bringen.

Im „Marmorhaus“ läuft der „Jagdruf der Liebe“. Das ist aber schon kein Jagdruf mehr, kein Schrei, kein Gebrüll, — das ist ganz einfach eine endlose Turbulenz von sensationellstem Nonsens. Wegen eines verliebten Jagdrufes macht man normalerweise kein Knie krumm, aber wegen dieser Geschichte darf man getrost zehn Kilometer Autotaxe bezahlen . . .

31. Oktober.

Im U. T. Kurfürstendamm steigt heute Maria Corda als oder in „Jedermanns Weib“. Da neben ihr keine breitere Frauenrolle vorhanden ist, — aber nein! Der Regisseur Alexander Korda (Korda mit K!) hat sich gewissermaßen mit dem Drehbuch-Schuldigen Ernst Vajda identifiziert, indem er — aber nein! Man kann darüber nicht reden. Also:

In der „Alhambra“ etwas Fabelhaftes, — „Großmutters Junge“: Harald Lloyd. Bitte —, man führe alle nur irgendwie erreichbaren Filmfeinde zu diesem Film! Wem man ehrlich etwas Gutes tun will, den schicke man zu „Großmutters Jungen“. Man kann nachher stundenlang darüber reden!

„Gösta Berling“ und „Der Glöckner von Notre Dame“ werden gemäß eines Gutachtens des „Ausschusses zur Begutachtung von Bildstreifen volksbildlichen Wertes“ als Filme von bildendem Wert anerkannt und der steuerlichen Bevorzugung ausgeliefert. Wir erlauben uns kein Kommentar hierzu, da wir jetzt endlich einsehen, aus welchem Grunde man die Herabsetzung der Lustbarkeitssteuer bei den „Zehn Geboten“ für unnötig hielt. Der Begutachtungs-Ausschuß hat schon recht: wer die „Zehn Gebote“ kennen lernen will, soll dafür auch die volle Lustbarkeitssteuer zahlen!

1. November.

In der „Schauburg“ — „Der letzte der Mohikaner“. Der letzte Azteke ist nicht halb so berühmt geworden, wie dieser unsterbliche Mohikaner; alle literarischen Filmkritiker markieren schleunigst den Biedermann und murmeln „Nachsicht!“, um nicht ihren eigenen Kindheitsgeschmack zu diskreditieren . . . Sonderbare Heilige! Der Marlitt schämen sie sich!

2. November.

Ziehung in der Cinema-Lotterie von Frankreich . . . Austeilung der Gewinne. Was es gibt? Zweimal ein Auto von rund 40 000 M. Wert, Wohnungseinrichtungen, einzelne Möbel - und andere „Kleinigkeiten“. Die Sache ist gut aufgezogen, sie könnte beinahe, wenn man den richtigen Dreh hätte, auch für Deutschland etwas sein. Man müßte ihn finden, — sozusagen Wohltätigkeitsdreh. Zugunsten . . . zugunsten . . . einen. Also wem zugunsten könnte man so etwas in die Hand nehmen?

4. November.

Die Phoebus-Film-A.-G. übernimmt das Marmorhaus in eigene Regie, — eine Tatsache, die die Provinz eiskalt lassen darf, aber für die Berliner von Bedeutung ist. Wo bekomme ich fortan die Muskelprotzen Aldini und Albertini zu sehen? Im Marmorhaus! Es ging an dieser Stelle in der letzten Zeit wirklich reichlich kraftlos zu . . .

6. November.

Ein Fachblatt enthüllt heute: die Coogans stammen aus Bessarabien und heißen eigentlich Cohn. Im Russischen, also auch im Bessarabischen, trete an Stelle eines „h“ immer ein „g“, daher sei aus Cohn sehr schnell Cogn und anglisiert Cogan oder Coogan geworden. Jackies Vater sei erst 1905 nach Amerika ausgewandert, und zwar wegen der Kischinewer Pogrome, und habe dann in Amerika zum Katholizismus hinübergewechselt. Jackie sei bereits als Katholik auf die Welt gekommen. — Wir können alles das nur unterschreiben, wenngleich wir an Stammbäumen grundsätzlich kein Interesse haben, aber wir möchten das Wunderkind Jackie davor in Schutz nehmen, daß es bereits bei seiner Geburt katholisch war. So weit ging die Frühreife des Kindes doch noch nicht. Bei der Geburt ist man unter Garantie unschuldig.



Diktiere *in*

Lindström's

PARLOGRAPH

PARLOGRAPH
BERLIN W 8, Leipziger Str. 112
III. Etage (Fahrstuhl)

Vater, Mutter, Tochter, Sohn
alles **tanzt** *nach* **„Parlophon"**

PARLOPHON-Musikapparate

und

PARLOPHON-Platten

sind

unerreicht *in* **Qualität** *und* **Ton!**

PARLOPHON, Berlin W 8, Leipziger Str. 112
III. Etage (Fahrstuhl)

7. November.

Heute lacht das Herz, da kann einem etwas ausgewischt werden. Einem —? Ja: dem H a n s K y s e r . . . Er nämlich hat das Manuskript zur „Gräfin Donelli“ geschrieben, die heute mit Henny Porten im „Primus-Palast“ uraufgeführt wird. Die Gräfin — ah, welch einen Unwürdigen hat sie zum Manne! Wie das alles „filmisch“ ist! Wie Hans Kyser den Film einschätzt! Ja, ja, — unsere Dichter! Man hatte einmal so viel Vertrauen in sie . . ., und da kamen sie und machten lauter „Gräfinnen Donelli“. Gott sei Dank merkt Henny Porten das gar nicht —, oder sie tut, als merkte sie es nicht . . . Die „Hintertreppe“ war trotzdem ihr besserer Teil. Trotz Hans Kyser!

9. November.

Die Bayerische Filmgesellschaft m. b. H. vergrößert ihren norddeutschen T h e a t e r p a r k. So wird uns bekanntgegeben. Vielleicht vergrößert auch die Ufa einmal wieder ihren Theaterpark. Mein Freund Emil hat gestern seinen Zigarettenpark vergrößert, — meine Frau ihren Pralinépark, — meine Schwiegermutter ihren Hühnerpark . . . Ich selbst möchte meinen Unkostenpark verkleinern —, möglicherweise aber ist das bei dem steigenden Anspruchspark unmöglich . . . Denn man weiß ja gar nicht, in welche Parks wir im Laufe der nächsten Zeit noch alle hineingeraten werden!

10. November.

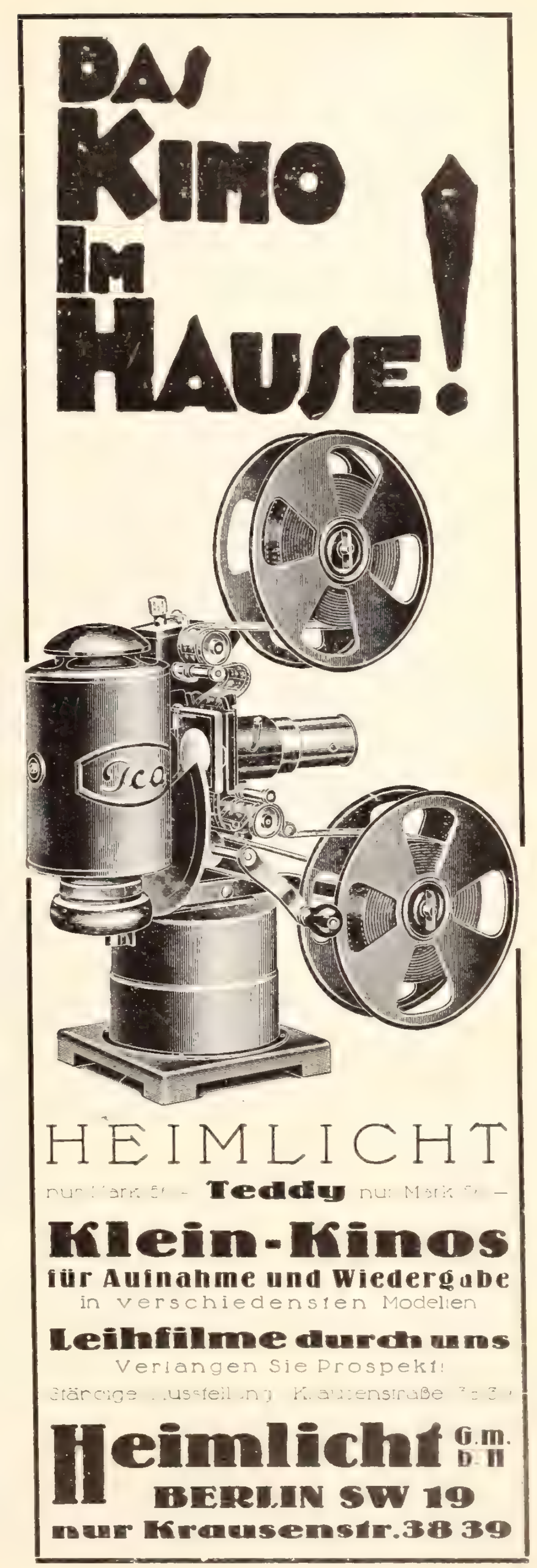
Die englische Filmzeitschrift „Cinema“ hat den Einfall gehabt, eine internationale Filmkonferenz einzuberufen. Nachdem der Termin bereits zweimal aufgeschoben wurde, wird nunmehr ein dritter Termin bekanntgegeben, und zwar mit der Begründung, daß der Prinz von Wales sich noch immer nicht für die Uebernahme des Protektorates entschieden habe. Das ist ein deutlicher Beweis für die Unzulänglichkeit einer jeden Monarchie; wie können denn unter diesen Umständen die Industrien je auf einen grünen Zweig kommen? Wir haben also das Nachsehen, weil die Engländer nicht von ihrer Dynastie loskommen können!

11. November.

Im U. T. Tauentzienpalast ein englischer Film mit B e t t y B a l f o u r in der Hauptrolle: „Leben, lieben, lachen.“ Der Film erklärt vielleicht, warum der Prinz von Wales sich weigert, das Protektorat — siehe gestern! — in die la main zu nehmen. Das Publikum war bei der Premiere stellenweise ungehalten, weshalb auch ein Kritiker schrieb: „— ich glaube, daß dieser Film ein sehr populärer und im populären Sinne ein sehr ergreifender Film ist.“

12. November.

In Amerika verbrannten in einem zweistöckigen (!) Hause die ältesten Filmnegative der amerikanischen Universal-Produktion, darunter das Negativ zu „Hiawatha“, zu „Ivanhoe“ und zur „Stummen von Portici“. Unser herzlichstes Beileid! (A n m e r k u n g d e s S e t z e r s : Das obige Ausrufungszeichen rührt von mir her, — ein „zweistöckiges“ Haus in Amerika! Ist schon Unsinn! Schließlich wäre es aber recht gut, wenn die ollen Kamellen verbrannten. Dann hätten die phantasiereichen deutschen Filmdichter doch einen Grund, die Kisten neu aufzupolieren.)



Friedrich Zelnik beendet heute die Aufnahmen zu seinem Film „Die Venus von Montmartre“. Die Nachrichten, daß Friedrich Zelnik nur noch in Amerika zu produzieren gedenke, sind also zumindest erlogen

14. November.

Die Phoebus Film A.-G. eröffnet ihre Kampagne im „Marmorhaus“ mit dem Film „Mutter und Kind“, sozusagen im klassischen Zeichen der Fruchtbarkeit. Vivat und so weiter! Dennnoch sind wir ehrlich empört, daß es eine Fachzeitung fertig bekam, zu schreiben: „Die Premiere war ein verheißungsvoller Auftakt für die neue Aera, die im Warenhaus begonnen hat.“ Dieser unziemliche Ton richtet sich von selbst!

Preisrätsel: Was ist Spielleitung, was Regie? Auf dem Programm zur Premiere „Das Wachsfiguren-Kabinett“ im U. T. Kurfürstendamm steht heute: Regie Paul Leni, Spielleitung Leo Birinsky. Und wer hatte die Inszenierung?

16. November.

Wir lesen: „Am Montag besuchte der König von England zum erstenmal ein Kino . . .“ — Wir lesen nicht: „. . . um sich zu überzeugen, ob er dem Prinzen von Wales die Uebernahme des Protektorates (s. oben) gestatten könne.“ Und das wäre begreiflich gewesen, denn — schließlich . . . man hört doch so allerlei vom Film . . .

In der „Alhambra“ Premiere eines Asta-Nielsen-Films, „Die Schmetterlingsschlacht“. Angeblich nach einem gewissen Sudermann konzipiert. Gottedoch . . . Sudermann! Ja, wenn's Melchior Vischer wäre! Aber . . . Sudermann! Und in so was spielt nun Asta Nielsen! Sonderbarerweise war der Erfolg ungeheuer! Und der Film war gut! Aber . . . Sudermann!

18. November.

Carl Mayer, „der“ literarische Filmautor Deutschlands, sozusagen der deutsche Film-Molière, hat ein Manuskript „Tartuffe“ an die „Ufa“ verkauft. Uebrigens merke ich jetzt erst: — „Film-Molière“ ist wirklich gut.

19. November.

Der zweite Rin-tin-tin-Film im „Ufapalast am Zoo“, nämlich „Rin-tin-tin rettet seinen Herrn“. Nebenbei bemerkt, weder nach Sudermann, noch nach Molière oder sonst so 'nem Vorschreiber. Eine ganz originale Sache. Wo die Amerikaner das bloß immer hernehmen? Als die Deutschen einmal einen patenten Köter gefunden hatten, mußten sie erst Sherlok Holmes bemühen, ehe sie im „Hund von Baskerville“ eine Rolle vorfanden. Die Anekdote, die man sich bei uns gelegentlich erzählt, scheint schon richtig zu sein: ein Tierhalter stellte einem Filmunternehmer einen dressierten Kanarienvogel vor und bat um dessen Verwendung im Film. Da meinte der Direktor: „Ja, mein Lieber, is ja janz scheen, der Vogel, — aber jehn Se doch mal zu Urjiß, der hat ja die janze Literatur in 'n Kopp. Vielleicht weiß der 'n ollen Jriechen, der für Ihr Vieh 'ne jute Sache jeschrieben hat.“



Innenansicht von Mampes Gute Stube, Kurfürstendamm 14/15
Nach einer Original-Zeichnung von Lutz Ehrenberger

DER VERSTECKTE MENSCH

Schluß von Seite 48

Die Maske bildet die sichere Brücke von der Wirklichkeit zur Unwirklichkeit . . . Und auch die Japaner lösen sich durch die Maske von ihrer wirklichen Existenz los, um zu einer neuen, unwirklichen, vorgetäuschten zu gelangen . . .

Da haben Sie des Pudels Kern: — und er liegt ja so offen, so ganz klar zutage . . .: die Maske will einen Menschen, der wirklich ist, beseitigen, um dafür einen neuen, einen andern vorzutäuschen. Im gewöhnlichen Leben führen diese Simulationen zum Besseren, — d. h. sie *sollen* bessere Eindrücke, als sie die Wirklichkeit bewirken könnte, zeitigen . . . Auf der Bühne und im Film bedarf es dieser verlogenen Scheinheiligkeit nicht. Darum ist die nachbildende Darstellung um so vieles wahrer und ehrlicher, als die ungeschminkte Wirklichkeit, und darum ist die Filmmaske um so vieles echter und eindeutiger, als die nur tagsüber und vor andern Menschen böswilligerweise zur Schau getragene Maske der Herren M. und R. . . .

Geben Sie nun zu, daß es doch einen netten Kern hat, sich das Wesen der Masken einmal an zwei Exempeln aus Natur . . . und Dichtung auseinander zu posamentieren?“

„Ein Widerspruch,“ sagen Sie? Es sei ein Widerspruch hierin, da die Maske einmal das Wahre *verhülle* . . . und dann doch wieder die Menschen vor aller Welt *enthülle*? Nicht doch! Da ist kein Widerspruch vorhanden, und es *kann* auch keiner sein . . .

Gerade dadurch, daß die Maske aus dem Gebiet der Kulthandlungen, der religiösen und völkischen Sphären entzogen wurde, — gerade dadurch ist sie der Allgemeinheit zugänglich geworden. Die Masken, die der Schauspieler nachahmt, sind nicht die echten Menschen, sondern bereits die durch Leben und Beruf verdorbenen . . .! Sie alle, diese Mitmenschen, tragen Masken, Sie — und ich — und der Herr R. . . . und alle andern! Und Sie alle sind, weil Sie stereotype Masken durchs Leben schleppen, so ungeheuer leicht zu kopieren! Gerade dadurch, daß Sie zu verhüllen glauben, enthüllen Sie! Das ist der ganze Witz! Und weil dieser armselige Witz so leicht zu kopieren ist . . . eben deshalb ist . . . die Filmschauspielerei eigentlich — eine so niederträchtig leichte Sache . . .“

PORZELLAN-KULTUR IM FILM

Ja — es gibt so etwas wie eine Porzellan-„Kultur“ . . . , allerdings erschöpft sie sich nicht mit den gewöhnlichen Sammelporzellanen, sondern stellt an den Geschmack und den Eifer der Porzellanfreunde erhöhte Anforderungen. Als König August der Starke den ersten deutschen Porzellan-Bildner, Kändler, in seine Dienste zog, als es noch ein Vorrecht etlicher weniger Reichbegüterter war, sich eine Vitrine mit Sammelwerken und die Tafel mit Prunkstücken zu füllen, da war auch der Begriff Porzellan-„Kultur“ noch nicht geboren. Es bedurfte erst jahrelanger, nein: jahrhundertelanger Konkurrenzen strebsamer Herstellungsfirmen, ehe solche Dinge zuwege gebracht werden konnten, wie wir sie jetzt etwa in der Ausstellung von Rosenthal in der Berliner Bellevuestraße, am Kemperplatz, zu sehen bekommen. Ich glaube, die auffallendsten Schmuckstücke sind die großen Lampen, die jetzt nicht nur von erstaunlich geschmackvollen Vasen getragen werden, sondern auch von Figuren. Als eigentlicher Lampenhalter diente bisweilen ein überaus feiner Bronzeguß, der figürliche Schmuck ist dann ein Papagei, eine einzelne Frauengestalt oder aber ein ganzer Reigen von drei graziösen Frauenfiguren. Die Vasen weisen zum Teil die neuen Laufglasuren auf, bei denen das Feuer die zusammenlaufenden Farbenkonturen bestimmt. Von unerhörtem Reiz sind die von Curt Wendler herrührenden Indra-Dekors, die wie ein Märchentraum aus „Tausendundeiner Nacht“ anmuten. Farbenprächtig leben auf Büchsen Dosen und Aschentellern märchenhafte, langschnäbelige Vögel auf. Aus sehr wirksamem Blau mit Gold setzt sich das von Guldbrandsen entworfene Rosari-Dekor zusammen, das so recht geeignet erscheint, kostbaren Blumen ein schönes, bezauberndes Relief zu geben. Auch die Rosenthal-Rot-Porzellane, die chinesische und japanische Motive verwerten, das eigenartige Zinnoberrot jedoch stumpf und ohne Glasur bringen, sind eine Augenweide für den Porzellanfreund. — Die Rosenthal-Ausstellung umfaßt außer diesen Sammelporzellanen auch die sogenannten Ausstattungsporzellane, Services, sowie feuerbeständiges Küchenporzellan, — sie zeigt außerdem vorbildlich hergerichtete Vitrinen, Biedermeier-Zimmer und vieles andere mehr, was so recht den Begriff neuzeitlicher Porzellan-Kultur zur Tat werden läßt . . Raté.



Man sagt, Bücher bilden den Menschen — entweder zum Guten oder zum Schlechten. Gewiß ist viel Wahres daran, aber wenn man soviel liest und lesen muß, wie ein Bücherwurm, dann hat das Wort doch viel von seiner Bedeutung eingebüßt. Man lernt es, sich ganz anders zu dem geschriebenen Wort einzustellen, quasi als Outsider, an dem die verschiedensten Geschicke der Buchhelden und -heldinnen vorüberziehen. Nur in den seltensten Fällen, dann, wenn es etwas ganz Gutes und Schönes ist, hinterlassen diese Schicksale einen nachhaltigen Eindruck. Wär's anders, würde ja der arme Bücherwurm ein Konglomerat von Charakteren verschiedenster Art in sich vereinen. — So sitzt man still in seinem Sessel, behagliche Wärme und Stille ringsum, und man liest Menschenschicksale, die man nur solange miterlebt, wie man das Buch in Händen hat — nein, doch nicht ganz! Ich sitze manchmal gern noch, nachdem die letzte Seite umgeblättert ist, und träume dem Gelesenen nach, aber die Fälle, wo dies wirklich nachwirkt oder gar Einfluß gewinnt, sind doch sehr selten.

Der erste Autor.

In den letzten Tagen habe ich mich mit der jungen Wiener Dichterin Grete von Urbanitzky beschäftigt, einer ebenso schönen wie begabten Frau, die einen sprühenden Gedankenreichtum ihr eigen nennt. Grete von Urbanitzky gehört unbedingt heute zu den Persönlichkeiten, die man beachten muß: sie hat die Fähigkeit des Einfühlens in die Charaktere ihrer Gestalten und eine oft feine, ich möchte sagen seelische, oft eine wuchtige Sprache, die man restlos bewundern kann. In „Maria Alborg" fügt sie, wie bei einem feinen, zarten Gemälde, mit unendlicher Sorgfalt und dem großen Verständnis für Harmonie Pinselstrich an Pinselstrich. Nichts Greifbares ist in diesem geschriebenen Gemälde, außer vielleicht der Gestalt des Vaters der Maria; sie selbst, Maria mit der suchenden



Seele, ist ein zartes Gemüt, das dem Rätsel Leben nachsinnt und nicht fertig damit wird. Maria hat so gar keinen Halt für ihre Gedanken daheim, die Mutter ist eine stille, verängstigte Frau, die dem Herrenmenschen Alborg nie gewachsen war und so zu einem bloßen Schemen wurde: eine Frau, die trotz allen guten Willens niemals Kameradin, Vertraute der heranwachsenden Tochter zu werden vermochte. Schwer kämpft Maria Alborg mit dem Leben, um schließlich Seite an Seite mit dem Vater, der Lebenskämpfer war wie sie, still und weltabgeschlossen zu leben. Grete von Urbanitzky hat eine vornehme Art, die kein Wort häßlich erscheinen läßt.

Auch in ihrer Novellensammlung „M a s k e n d e r L i e b e“ und in dem Roman „D i e g o l d e n e P e i t s c h e“ bewährt sie sich als eine Dichterin von starkem Können, die mit einer bewundernswerten Plastik zu erzählen weiß.
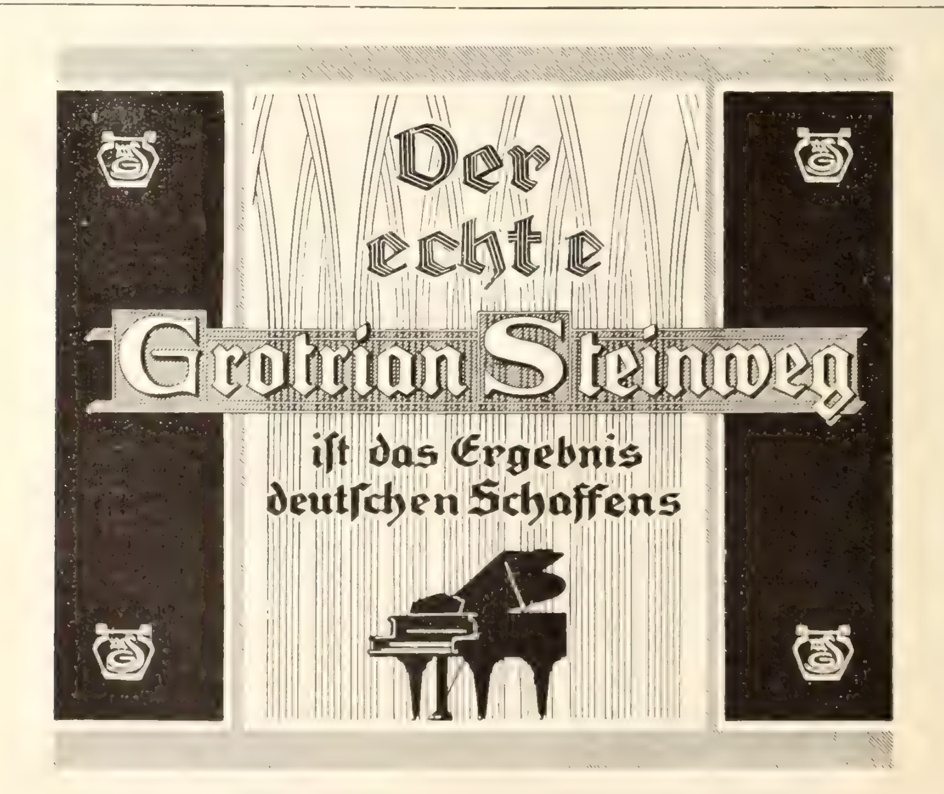
Können Sie es verstehen, daß man den Frühling haßt? Ich stutzte, als ich in „Masken der Liebe“ die Ueberschrift las: „Ein Feind des Frühlings.“ Nun, Béla Joszi, der Kaffeehausgeiger, liebt den Frühling nicht, er ist sein Nebenbuhler, der ihm die Menschenseelen raubt, über die er mit seiner sehnsüchtigen Geige solch elementare Macht hat, wenn er im Raum mit den verschleierten Lampen von Tisch zu Tisch geht und mit der Süße seines Bogenstrichs Menschenschicksale lenkt. Der Frühling, dieser noch viel größere Künstler, nimmt ihm alljährlich die Macht aus den Händen, und darum m u ß Béla Joszi ihn hassen. Verstehen Sie ihn jetzt?

„Die goldene Peitsche“ ist ein Zeitroman, durch den in scharfer Charakterisierung Menschen gehen, vor allem zwei, die sich in geistiger Einsamkeit fanden und fern von dem Wüten und Knechten der goldenen Peitsche glückliche Zweisamkeit fanden. Es ist dies Buch ein Mahnruf an die nach dem Golde hastenden Großstadtmenschen, die über diesem Jagen nach einer Chimäre vergessen, daß die Welt auch goldenen Sonnenschein, goldenes Lachen hat... Jedenfalls ist uns in Grete von Urbanitzky eine Dichterin gegeben, die den besten Frauen der deutschen Literatur an die Seite zu stellen ist. Mir hat das Lesen ihrer Schriften genußreiche Stunden bereitet, und ich möchte meinen eingangs besprochenen Standpunkt dahin ergänzen, daß ich in diesen Büchern manches fand, was bleibenden Wert für mich hat.

Der zweite Autor.

Alles, was mit Krieg und Kriegsgeschehen zusammenhängt, schieben wir Deutschen gern weit von uns. Der Mensch ist ja so egoistisch! Alles, was seine behäbige Ruhe stören könnte, soll in des Bewußtseins tiefste Tiefe vergraben werden! Und doch können wir nicht oft genug daran erinnert werden! Weniger an das grauenvolle Geschehen, als an die trotz der Niederlage so unerreichte Größe deutscher Art, die sich bewährt hat, wie keine andere. Auch an d i e können wir denken, die an den Folgen dieser Jahre am schwersten leiden, die so ganz aus den

* Die Bücher der Urbanitzky sind im Verlag H. Hassel, Leipzig, erschienen.



Bahnen geschleudert wurden, in denen zu gehen sie seit Generationen gewohnt waren: an die einst gekrönten Häupter. Es ist doch mancher unter ihnen, der sein ganzes Ich daran gesetzt hatte, Führer und Freund für sein Volk zu sein, der nur in diesem Gedanken erzogen wurde und lebte . . . und schließlich einsehen muß, mit wie leeren Händen er vor dem Leben steht. —

Karl Gerd Briese hat in seinem Roman „Die Befreiung vom Erbe"* solch Schicksal eines jungen Fürstensohnes in überaus anschaulicher und sympathischer Weise geschildert. Wie ein goldener Faden geht eine Posa-Carlos-Freundschaft durch das Buch, denn ein gutes Geschick gab dem jungen Fürstensohne in Achim von Hellingrode einen Mentor zur Seite, der ihm erst den wahren Sinn des Lebens erschloß, der ihn Mensch, nicht nur Fürst werden ließ. Ein entthronter Fürst, ein junger Mensch noch, der früh seinem Vater in der Regierung eines Herzogtums in deutschen Landen irgendwo folgt, schreibt hier sein Lebensschicksal, schildert das Werden der jungen einsamen Menschenseele, weiß in beredten Worten von dem wunderbaren Geschenk dieser seltenen Freundschaft zu erzählen, spricht anschaulich von dem Kampf zwischen Mensch und Fürsten in sich, klagt in Bitterkeit und Resignation von dem Entwurzeltsein, von dem unersetzlichen Verlust, als der Krieg ihm den Freund und einzigen Menschen nahm, und zeigt das Durchringen dieses Charakters durch alles Leid zu innerlicher Freiheit.

* Verlag Friedrich Wilhelm Grunow, Leipzig.

Eine sehr liebe Stunde war es, die ich heute Karl Gerd Briese verdanke, eine Stunde, die mich zum Nachdenken brachte über Schicksale, die nachzuleben wir uns nur dann die Mühe nehmen, wenn wir sie beneiden zu können glauben, deren Leid aber nie das unserige war. Wann hat wohl einer von uns gedacht, wenn ein Fürst im Viergespann mit all dem Pomp eines Herrschers, bejubelt von der Menge, an uns vorüberfuhr, daß hinter dem liebenswürdigen Lächeln ein Herz weinte?

Der dritte Autor.

Ninon de Lenclos, du kleine galante Frau aus einer fernen Zeit, heute möchte ich mich etwas mit dir und deinem Schicksale befassen. 1615 ist das Jahr, in dem Anne de Lenclos, später allgemein Ninon genannt, ihre Guckäuglein, die so manchem Manne gefährlich werden sollten, zum ersten Male öffnete. Ein langes und ein an Erleben selten reiches Dasein war es, was dieser Frau beschieden war. Ninon de Lenclos lebte in einer gesunden Zeit, die von der Dekadenz des Rokoko noch nicht angekränkelt war, und nur so ist auch die gesunde Genußfähigkeit dieser berühmten Liebeskünstlerin zu erklären. Aber Ninon war auch eine überaus kluge Frau, eine Frau, die weit den Durchschnitt ihrer oberflächlichen und alltäglichen Zeitgenossinnen überragte. Niemals wollte sie zu den alltäglichen ehrbaren und beschränkten Frauen gehören, sie sagt selbst, daß sie in jungen Jahren beim Verrichten ihrer Andacht ein Stoßgebet zum Himmel schickte, das da hieß:

„Lieber Gott, mache aus mir einen anständigen Menschen, aber bitte niemals eine anständige Frau.“

Dieses Wort ist kennzeichnend für ihre ganze Wesensart und erklärt neben ihrer Schönheit den unglaublichen Einfluß, den sie noch bis in ein spätes Alter auf die Männerherzen ausübte.

Das mir vorliegende, sehr interessante Büchlein „Von der Liebe, den Frauen und der Galanterie“* aus Ninon de Lenclos' Briefen verdanken wir A. Saager. Es schildert in einem ausgedehnten Vorwort das Leben und Werden Ninons und bringt dann eine große Anzahl Ausschnitte aus ihren Briefen, die die vorher angegebenen drei Themata enthalten, oft verblüffend geistreich sind und immer einen ganz seltenen Scharm verraten. Diese kurzen Ausschnitte werden immer interessant bleiben, solange Männerherzen sich an Frauenschöne entzünden, solange Galanterie und Liebe noch nicht gestorben sind in einer allzu prosaischen Zeit.

Der vierte Autor.

Eine unheimliche, schwere Stimmung hält mich noch lange gefesselt, nachdem ich heute Stefan Zweigs „Amok“** gelesen habe. Novellen einer Leidenschaft nennt der Schriftsteller die vorliegende Sammlung, und eine so leidenschaftliche Intensität geht durch diese Erlebnisse, daß man gefangen wird, miterleben muß, im Innersten aufgewühlt wird. Eine Tropennacht voller Geheimnisse an Deck eines Ueberseedampfers — weite Stille ringsum und Dunkel. Ein Dunkel, in dem irgend etwas Verborgenes lauert. Der einsame Reisende an Deck fühlt ein Lebewesen in seiner Nähe, und plötzlich beginnt ein Mensch zu sprechen, schauerlich; intensiv berichtet hier ein leidenschaftlich gegen die Grausamkeit des Geschickes Ringender von seinem Erleben. Der unheimlich Geheimnisvolle war Arzt auf irgendeiner fernen Station im sagenumwobenen Indien, er war dort, um irgendeine tolle schwarze Hexe in der Heimat zu vergessen; — — da kommt eines Tages eine schöne Frau, eine Europäerin, in seine Einsamkeit, will seine Hilfe, verlangt sie, herrisch, für Geld, viel Geld, er soll und muß ihr helfen! Sie will es, denn ihre und ihres Mannes Ehre steht auf dem Spiel — —! Sie sagt es nicht, aber der Blick des Arztes hat die Tragödie erraten. — Und er? Wie ein Gewittersturm packt ihn, den Einsamen, eine Liebe, die sinnverwirrende Leidenschaft ist. Er will nicht ihr Geld, nein, so hilft er nicht, er will sie als Lohn —; und stolz geht die Frau mit ihrem Leid von ihm. — Rasch wie sie gekommen, verebbt die Leidenschaft, er steht beschämt ob seiner Brutalität, und nur die Liebe bleibt —. Und er weiß, er muß ihr helfen. Alles läßt er im Stich und folgt der Verschwundenen, um sie nach mühseligem Suchen — unter den Händen eines alten Chinesenweibes sterben zu sehen. Alles, was er noch für sie tun kann, ist, ihr Schicksal mit dem Schleier des Geheimnisses zu umgeben; er als Arzt kann es und tut es. Und dann fährt er in die Welt, nur begleitet von seiner Liebe für die Gestorbene und seinem Haß wider sich selbst —,

* Verlag Robert Lutz, Stuttgart

** Insel-Verlag, Leipzig.



Prisma-Casino
im Ufahaus am Potsdamer Platz
Ab 4 Uhr.
Mokka, Tee, Schokolade
Tanz-Vorführungen
Ab 8 Uhr:
Tanz-Vorführungen
Gesellschafts-Tanz
(Kein Weinzwang)
Barbetrieb
Carlo Minaris Jazzband
„Le Perroquet“
Eintritt frei!

einsam, ruhelos — —. Im Hafen von Neapel fand auch er den Frieden, im Tode das letzte Sühneopfer bringend. Als nämlich hier die Passagiere im Begriff sind, das Schiff zu verlassen, wird ein schwerer Bleisarg von Bord gelassen, der die sterblichen Ueberreste einer vornehmen Dame enthält —; ihre Leiche ist es — — und ein Mann stürzt vom hohen Bord in die Flut, im Fallen den schweren Sarg mit sich in die Fluten reißend. So hat er gesühnt, ihr Geheimnis mit sich in die Tiefe nehmend.

Mannigfaltigster Art sind die anderen Novellen dieses Bandes, die alle packen, wenn vielleicht auch keine mit solcher Wucht und Unmittelbarkeit, wie die soeben wiedergegebene. Eine aus der reichen Zahl sei hier noch erzählt, weil sie in ihrer Einfachheit überwältigend wirkt. „Liebe“ könnte man sie nennen, denn die unerkannte und unerwiederte Liebe eines Menschenkindes, das von früher Jugend bis zum reifen Frauenalter unentwegt einem Manne innerlich angehört, unbeachtet von dem Manne, dessen Weg sie doch so oft kreuzt — das ist Inhalt dieser Novelle. Er, der Mann, schenkt ihr glückliche Stunden, aber ebenso rasch vergißt er sie, während sie ihm über alle Fernen die unwandelbare Anhänglichkeit bewahrt. Fast klingt es wie ein Märchen, aber Stefan Zweigs Gestaltungskraft weiß es glaubhaft zu schildern.

Instinkt oder Zufall, — gute Sachen waren es, die mir dieses Mal in die Hände gerieten, und ich glaube, gar mancher möchte meine heimeligen Plauderstunden mit großen Geistern teilen. Machen Sie es ebenso — —! Solch stillen Winkel kann sich wohl jeder schaffen —; legen Sie schlechte und kitschige Bücher beiseite: die richtige Beurteilung lernt sich mit der Zeit.

Ein gutes Buch — ist der beste Freund — und es ist — — verschwiegen.

M. Schmeyers.



HARRY PIEL

IN SEINEM NEUEN FILM

DER MANN OHNE NERVEN

VOM 5. BIS 18. DEZEMBER

TÄGLICH 1/2 7 UND 9 UHR IN DER

ALHAMBRA

BERLIN / KURFURSTENDAMM 68



FÜR DIE VOM SCHARFEN GEISTE

Silbenrätsel.

a — ar — as — ba — bert — broich — chai — chro — cu — da — dau — di — di — dor — e — e — e — e — e — el — es — ew — ez — gat — goud — gue — i — il — il — in — ips — ken — ki — kop — ku — la — laub — le — lenz — li — lon — man — me — me — me — mi — mi — mo — mud — na — nau — nau — ne — ne — ne — ne — ne — nenz — ni — nos — pe — pen — phi — ra — ran — ras — re — ro — ro — sa — sa — se — se — sel — si — sis — som — su — sur — ta — tal — tät — tel — ten — ter — ter — ter — u — un — ven — ver — vi — war — wich — win — ze

Aus vorstehenden Silben sind 36 Wörter zu bilden, deren Anfangs- und Endbuchstaben, beide von oben nach unten gelesen, einen Ausspruch über die Musik ergeben. ch gilt als ein Buchstabe. Die Wörter bedeuten:

1. Boxer, 2. Lehranstalt, 3. Kanal, 4. Stadt in Thüringen, 5. Stadt in Rußland, 6. Fluß im Harz, 7. russischen Haushaltungsgegenstand, 8. hebräisches Buch, 9. französische Prinzessin, 10. Stadt in der Schweiz, 11. Blätter der Pappel, 12. Jahreszeit, 13. Gestalt aus „Lohengrin", 14. deutschen Dichter, 15. holländischen Maler, 16. Ersatz, 17. französischen Flieger, 18. Stadt in Italien, 19. Stadt in Frankreich, 20. Zeitmesser, 21. Provinz in Südamerika, 22. Verfasserin eines Kochbuches, 23. Stadt in England, 24. Staatsmann, 25.Rachegöttin, 26.weiblichenVornamen, 27.Möbel, 28. Spinne, 29. Oper, 30. geistlichen Titel, 31. indischen Hafenort, 32. Propheten, 33. Musikstück, 34. französischen Fluß, 35. Haustier, 36. Bauerndiele.

M. S.

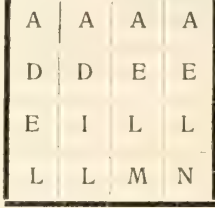
Besuchskartenrätsel.

Marie Spunfeil

Ischl.

Was ist die Dame? Kl.

Magisches Quadrat.



1. Mädchenvorname,
2. Gesangstück,
3. Fluß in Sibirien,
4. Schlachtenmaler.

Die Buchstaben sind so zu ordnen, daß die vier wagerechten Reihen gleichlautend mit den vier senkrechten Reihen sind. Kl.

Zeitvertreib.

Hab ich mal das ganze Wort,
So geh ich ins Café sofort,
Wo ich nur 'ne Drei-vier drei-vier.
Denn wenn ich dort eins-zwei drei-vier,
Stellt 's ganze Wort sich wieder ein.
Wie soll ich mich davon befrein. N. H.

Der Kampf um die Herrschaft.

Der Raum für Kunst das Haupt verlor,
Das nächste Haupt, das wurd' versetzt.
Dann kam der Hals dem Kopf zuvor:
Den Weltenraum beherrscht es jetzt. H. N.

Die Auflösungen der Rätsel folgen in der nächsten Nummer

Auflösungen aus voriger Nummer.

Silbenrätsel.

1. Hellebarde, 2. Ural, 3. Monte Rosa, 4. Oberammergau, 5. Roastbeef, 6. Irmgard, 7. Sonde, 8. Tamtam, 9. Dyphtheritis, 10. Exzentrizität, 11. Ratibor, 12. Schupo, 13. Collodium, 14. Heidschnucke, 15. Wieland, 16. Immortelle, 17. Moses, 18. Mallossol, 19. Gelée, 20. Urlaub, 21. Ellipse, 22. Reproduktion, 23. Theseus.

Humor ist der Schwimmgürtel auf dem Strome des Lebens. Raabe.

Rösselsprung.

Nachtlied.

Der Mond kommt still gegangen
Mit seinem goldnen Schein,
Da schläft in holdem Prangen
Die müde Erde ein.

Im Traum die Wipfel weben,
Die Quellen rauschen sacht,
Singende Engel umschweben
Die blaue Sternennacht.

Und auf den Lüften schwanken
Aus manchem treuen Sinn
Viel tausend Liebesgedanken
Ueber die Schläfer hin. E. Geibel.

Zahlenrätsel.

1. Minotauros, 2. Iris, 3. Nota, 4. Orion, 5. Toto, 6. Atom, 7. Uranus, 8. Rom, 9. Otto, 10. Samum.

Füllrätsel.

N	E	G	R	I
Ä	N	E	A	S
A	G	N	E	S
S	O	N	N	E

Magisches Quadrat.

D	E	S	N	I
E	R	P	E	L
S	P	O	R	T
N	E	R	V	I
I	L	T	I	S

Visitenkarten-Rösselsprung.
Albert Bassermann.

Verantwortlich für die Redaktion: Margarethe Schmeyers, Berlin; für den Anzeigenteil: Hans Kiebach, Berlin-Charlottenburg 4.
Verlag: „Die Filmwoche", Verlagsges. m. b. H., Berlin SW. 68, Neuenburger Str. 4.
Druck: Deutscher Schriftenverlag G. m. b. H., Berlin SW. 11.

Die Asta Nielsen-Filme der National-Film-A.-G.

Die Schmetterlingsschlacht

nach der Komödie von Hermann Sudermann

ASTA NIELSEN als Rosi

Hedda Gabler

nach dem Drama von Henrik Ibsen

ASTA NIELSEN
als Hedda Gabler

Beide Filmwerke bilden die ersten Großfilme in der Tetralogie „Die Jahreszeiten der Liebe“, in denen

ASTA NIELSEN

das Schicksal der vier Lebensalter der Frau

gestaltet. Die gesamte deutsche Filmwelt erwartet diese Meisterleistungen der größten Filmtragödin.

REGIE:
DR. FRANZ ECKSTEIN





National-Film-Aktiengesellschaft


F. V. Grünfeld


Filmland
[De]UTSCHE MONATSSCHRIFT
AUS DEM INHALT:
Gefühlvolle Lebensbeichte
VON HANS MIERENDORFF
Beiträge von
LYA DE PUTTI
UND DEN REGISSEUREN
HANNS SCHWARZ, FRITZ KAUFMANN,
JOSEPH DELMONT UND KOSSOWSKY
3 Januar 1925
Preis 1 Mark

Bei mir — Niagara

Wenn du reingehst, bist du weg!

Ein schußbereiter Film in 7 Akten

In der Hauptrolle
Buster Keaton

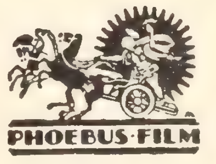


T ä g l i c h
Marmorhaus
Kurfürstendamm





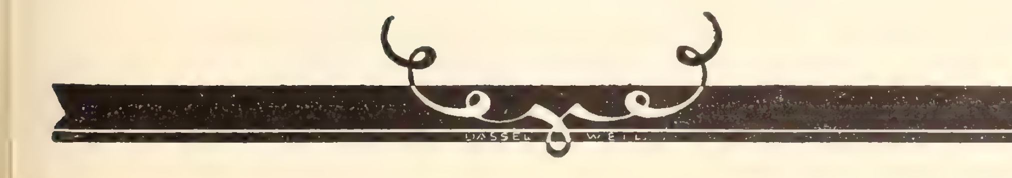
Phoebus-Film A.-G.



Der Inhalt

Seite

Das Titelblatt der vorliegenden Nummer stammt von Fritz Beyer
Die Textillustrationen von H. Becker, Dassel-Weil und Gert
Der typographische Schmuck wurde von Dassel-Weil entworfen




LOHSE
Uraltes
Lavendel-Waſſer
DER ZARTE, KÖSTLICH ERFRISCHENDE WOHLGERUCH
PARFUMERIE
GUSTAV LOHSE
BERLIN
GEGR. 1831



1·9·2·5

Ein Geleitwort?

Nein, es soll kein Geleitwort werden, das ich Ihnen schreibe, denn ein Jahr, wie es sich auch im Anfang ausnehmen möge, läßt sich nicht „geleiten". Man kann einem Buche, einem Unternehmen einen frommen Wunsch mit auf den Weg geben, — man hat hier wie dort die Gewinn- und Verlust-Chancen in der Hand; — aber angesichts des werdenden Jahres ist man so ohnmächtig . . . wie hinter dem verflossenen. Und wenn man sich daran macht, eine Uebersicht darüber aufzustellen, wie sich der „Fortschritt" ausnahm, so wird man sowohl in den guten wie in den schlechten Jahren immer zu dem Resultat kommen müssen, daß die Zeit eben weiterging und günstige Ergebnisse zuwege brachte, — nur eben mit dem Unterschied, daß in diesem Jahr ein anderer von den günstigen Launen des Schicksals getroffen wurde, als im vorigen Jahr.

Es ist begreiflich, daß wir in der Beurteilung der Jahre einen durchaus subjektiven Standpunkt einnehmen: wie könnten wir anders „gut" und „schlecht" beurteilen, als durch das subjektive Empfinden? Dennoch haben wir vor der Menschheit, der wir dienen, noch andere Gesichtspunkte zu berücksichtigen. Der Künstler ist nicht Selbstzweck der Natur, sondern dient ihr nur an bevorzugter Stelle. Der Künstler, mag er sich der Literatur, der bildenden oder der darstellenden Kunst zugewendet haben, ist gewissermaßen Repräsentant der unbewußten Natur, und zwar — bewußter Repräsentant. Das ist es ja, was wir Film- und Bühnendarsteller vor dem wirklichen Geschehen voraus haben: im wirklichen Alltag erscheint uns, weil wir die Ursachen nicht kennen — und sie nicht kennen können! — vieles ungereimt, ungerecht, unsinnig und wohl auch unmoralisch. Der Film- und Bühnendarsteller aber muß, das schreibt ihm der Dichter vor, zu allem Geschehen die Begründung offenbaren; er ist der Prediger der Gerechtigkeit, der waltenden höheren Moral. „Schauspielkunst ist Priesteramt", hat ein deutscher Bühnenkünstler einmal gesagt, und in diesem Lande, das meine zweite Heimat geworden ist und dem ich meinen künstlerischen Aufstieg als Filmdarstellerin verdanke, hat dieses schöne Wort vom Priesteramt alle und jede Berechtigung. In keinem andern Lande war es möglich, daß das viel verlästerte „Experimentieren" über das rein technische Experiment hinauswuchs und zu einem seelischen Versuch wurde.

Die Amerikaner haben Gutes und Vortreffliches geleistet, das wir nicht missen möchten. Aber sie fanden über Technik und Sentimentalitäten nicht die wahre Seele des Menschen. Die Schweden haben in ihren unübertrefflichen Filmen viel Realismus gefunden; sie konterfeiten und schufen ihre beste Dichterin wortgetreu nach. Aber sie blieben nur stark und echt, wo sie der Lagerlöf wortwörtlich folgten, — sobald sie sie verließen, verloren sie alle Farbe. Die Schweden gaben nationale Kunst, wo sie den engen Begriff der Heimatkunst umfaßt. Die Deutschen betrachteten sich hingegen sowohl die Technik,

wie auch die „filmische" Sentimentalität und den Realismus. Und da ihnen nichts ganz erschöpfend schien, experimentierten sie. Dabei fanden sie all das, was die Schweden, die Italiener, die Franzosen und die Amerikaner nicht gefunden hatten: die Seele. Und es ist fraglich, ob dies die Seele des Volkes der Denker und Dichter — oder eine neue „Filmseele" ist, eine Bildseele, eine Kunstseele, eine leitende Vorform zukünftigen künstlerischen Schaffens.

Es fällt mir um so leichter, hiervon einmal zu sprechen, als ich keine Deutsche von Geburt bin und noch heute mit der deutschen Sprache auf dem gespannten Fuße kriegerischer Feindseligkeiten stehe. Aber gerade weil ich auf diese Weise nicht in den Verdacht geraten kann, blind Lob und Anerkennung zu spenden, — und gerade weil ich während des Krieges im nichtdeutschen Auslande genugsam Gelegenheit hatte, auch das Können der andern aus nächster Nähe zu betrachten, glaube ich, daß ich ohne Voreingenommenheit sprechen kann.

Behalte ich also das im Auge, so will mir scheinen, daß auch das vergangene Jahr, so sehr es schon wirtschaftliche Schwierigkeiten auch für die deutsche Filmproduktion mit sich gebracht hat, doch gegenüber den Vorjahren einen ungeheuren Vorsprung, einen beträchtlichen Fortschritt gebracht hat. Es liegt mir nicht, zu untersuchen, inwieweit dieser Fortschritt bereits eine internationale Anerkennung zur Folge gehabt hat, doch bin ich damit zufrieden, den Vorrang zu betonen, den die deutschen Filme sich in der allgemeinen Wertschätzung erobert haben. Die deutschen Film-Regisseure treten aus dem verflossenen in das neue Jahr mit dem ganz eindeutigen Bewußtsein, daß sie ihrer Mission, die deutsche Kunst emporzutragen, vollauf gewachsen waren und daß das Geld, das man ihnen anvertraute, nicht in die Luft geschleudert wurde.

Angesichts dieser Ueberzeugung verblaßt die subjektive Einstellung des Künstlers auf den persönlichen Erfolg. Viele deutsche Künstler werden in der Silvesternacht die Rollen, die sie verkörpern durften, an sich vorübergleiten lassen; viele werden mit der Zahl der Aufgaben nicht zufrieden sein, mit dem Erfolg hadern. Das ist in jedem Jahre so — und wird so bleiben — und das ist es auch, was ich vorhin so formulierte: in diesem Jahre wurden andere Künstler als im verflossenen von der Gunst des Schicksals bedacht. Doch so veränderlich wie diese Gunst ist, so unveränderlich bleibt auch für jeden Einzelnen von uns die Möglichkeit bestehen, nach einer Woge der öffentlichen Ungnade wieder von einer Woge der öffentlichen Gnade hochgetragen zu werden. Das Volk wirft heute Steine auf die, die gestern ihre Priester waren, und seien es Priester der tragischen Muse.

Das aber kann und darf nicht den Blick dafür trüben, daß für jede Gunst des persönlichen Schicksals die steigende Kultur der Gesamt-Produktion die allererste Voraussetzung ist. Geleitworte kann man ihr nicht geben, auch wenn man sie nach Jahren und Epochen betrachtet; — man kann ihr, genau wie dem Jahre selbst, nur ein Prognostikon stellen. Und das wird und muß sich darauf stützen, was durch die Regsamkeit der deutschen Regisseure, durch die Begeisterung der deutschen Dichter . . . und durch die Hingabe der deutschen Darsteller erreicht wurde.

Und die Summe dieser frischen Kräfte gibt mir für 1925 das höchste Vertrauen, — sie gibt mir die kühnsten Wünsche.

Für mich beginnt das Jahr 1925 mit einer großen, begründeten Hoffnungsfreudigkeit, mit einer starken Konzentration — und mit dem allgemeinen Gefühl, daß bei der Vielheit und Buntheit der Köpfe die deutsche Film-Erzeugung vor siegreichen künstlerischen Etappen steht.

Nizza, Ende 1924. LYA DE PUTTI



Phot.: Walten, Berlin

HANS MIERENDORFF

Gedichte von Hans Mierendorff

Sturmhögen

De Sturm maracht ganz gräſig mit de ollen Bäuken
Un fuhrwarkt mit dat dröge Laub herüm,
As wull hei mit ſin ganze Kraft verſäuken:
„Ick holl juch dal! Ick bräk juch alltoſamen üm!"
„Räg di nich up", knarrt unſe Wald un bört ſin Knaken,
De mihr as hunnertjährig Eiſenfuſt.
Den Sturm in't Mulwark rin, in ſine vullen Backen:
„Kumm ock! Du kannſt mi mal...... mit din oll Puſt!"

Wenn twei ſick argern, deiht de Drütt ſick högen
Seggt een oll Wurt, un hett ſo Unrech nicht.
De Drütt bün ick. – Ick häw dor an min Mordsvergnäugen,
Wenn Sturm un Wald ſick in de Hooren liggt.

Großvadding

Un as ick käm in't olle Hus –
Is her all manches Johr –
Da makt dat Gräun den irſten Schuß,
För mi, ſo käm mi't vör.

De Fleeder bläuht, dat es ne Luſt,
Vör uns oll Tüſchendör.
Es kloppt dat Hart mi in de Boſt.
O leiwe Jugendſtär!

De olle Mann in'n Goraen ſtünn
Un purrt bi ſine Roſen.
Hier löp ick menkmal ut un in,
As Jung in korte Hoſen.

Hier häw ick manchen Streich veröwt
Un kreeg min Büxen vull.
Un dennoch hett man mi hier leiwt,
Wenn man ok menkmal ſchull.

Dor ſtünn ick nu un künn nix ſeggen.
To vull wir mi dat Hart.
De Trahnen ut de Oogen lecken
Großvadding in ſin Bort.

Lütt Mudding käk mi glücklich an
Un ſtrakt mi ſacht de Hoor.
„Na, Kinderchens, denn kümmt nu man,
De Braden is all mör!"

In't olle Hus, up'n ollen Flur
Dor deih dat prächtig ſmecken.
N'er Pulle Seckt, wat ſeggt ji nur,
Möt wi den Kragen bräken.

„Proſt!" ſeggt de Oll und bör ſin Glas:
„Stött an mit unſen Jungen!"
Un allens röp nu „Proſt" up das.
Hei wo de Gläſer klüngen.

Nu is hei dood, de olle Mann.
Dat Hus ex'ſtiert ni mehr.
De Gorden hürt n' annern an.
O Heimat büſt du leer!

Gefühlvolle Lebensbeichte

Von

Hans Mierendorff

Auf drei Blatt — meine Biographie wollen Sie?

Also lassen Sie mich schnell anfangen: „Ich bin geboren am ....“

Wie? So gefällt's Ihnen nicht? Ja, was wollen Sie denn? Anekdoten soll ich Ihnen erzählen? Einzelheiten, die sich nett und unterhaltend lesen und doch einen Blick in meine Vergangenheit erschließen, wollen Sie haben? Na, gar so einfach wird das nicht sein!

Immerhin will ich's versuchen.

Also — als ich am Berliner Residenztheater war, so um 1911 herum, da war da auch ein Kollege, Stark hieß er — —

Wie, wieder ist's Ihnen nicht recht? Ich soll nicht in der Mitte anfangen? Mein Gott, bei der Schilderung meiner Geburt haben Sie mir dazwischen geredet, und nun, da ich bei meiner Filmgeburt anfangen will, ist's akkurat dasselbe. Bitte — lassen Sie mich reden, wie mir der Schnabel gewachsen ist. Dieses eine Mal, bitte, lassen Sie mich ohne Souffleur und Regie arbeiten — und hören Sie mich an.

Ich beginne hiermit zum drittenmal!

Meine Vorliebe fürs Theater entwickelte sich natürlich — da auch ich ein Wunderkind war — schon in den ersten Lebensjahren. Es wäre vielleicht zu kühn, zu behaupten, daß ich bereits als Säugling in Hexametern stammelte. Man würde, wollte ich das von mir sagen, den Schwindel gar zu bald merken und alles weitere, was ich hier beichten will, bezweifeln, — aber wahr ist dennoch, daß ich bereits in meiner Gymnasialzeit Dramen dichtete und einmal mit einem Puppentheater . . . . das war in Doberan, denn ich bin Mecklenburger aus Rostock! . . . . also mit einem Puppentheater in meiner Doberaner Pension einen imposanten Erfolg erzielte. Es ist doch ein erhebendes Gefühl, vor einem Auditorium von Doberaner Jungmädchen Schillers „Räuber“ aufführen zu können, und das selbstverständlich in der allerursprünglichsten Fassung, also mit allen Kraft- und Saftstellen, die dem jungen Schiller noch eigen waren. Kennen Sie den prachtvollen Bericht über den Ueberfall auf das Nonnenkloster? Also — auch dieser Bericht wurde von meinem Freunde, der die Rollen mit verstellter Stimme vorlas, gesprochen; ich selbst hatte das Puppentheater mit der ganzen Geschicklichkeit meiner 13 Jahre zurechtgezimmert, hatte einen Raum in der Pension für die Zuschauer hergerichtet, hatte die Papp-Puppen ausgeschnitten, die Dekorationen selbst geklebt und agierte nun mit all diesen Ungeheuern herum. Aber je weiter wir mit Schillers Text voranschritten, um so leerer wurde das Zimmer. Stellen wie:

> „Ich schleich mich hinein, wo die Mägde schliefen, praktizier ihnen die Kleider weg und heraus mit dem Pack zum Tor. Wir gehn weiter von Zelle zu Zelle, nehmen einer Schwester nach der andern die Kleider, endlich auch der Aebtissin! — Jetzt pfeif ich, und meine Kerle draußen fangen an zu stürmen und zu hasselieren, als käm der jüngste Tag, und hinein mit bestialischem Gepolter in die Zellen der Schwestern! Hahaha! — da hättest du die Hatz sehen sollen!“

ertrug unser Auditorium nicht, und aus diesem meinen ersten Kampf gegen die Unvernunft und Zartheit der Mitmenschen ging ich als unterlegener Schwärmer hervor. Allerdings bin ich überzeugt, daß es heute anders



In „Jan, der Wunderbare“

ist als damals — hier und dort anders ist, will ich sagen. Denn in Doberan ... in jener Zeit ... ach! Aber schön war es doch!

Selbstverständlich war ich auf der Schule ein miserabler Mathematiker, eine Tatsache, die mich an die Seite soundso vieler illustrer Persönlichkeiten stellt. Man muß doch wenigstens in einer Hinsicht der zeitgemäßen Forderung, ein Wunderkind zu sein, entsprechen. Latein und Griechisch ..... eine Freude war auch das nicht, gewiß; aber Mathematik war der Uebel größtes und überschritt darin jede noch so arge Schicksalsschuld an Verwerflichkeit. Um mich von diesen quälenden Strapazen der Schule und des hemmenden Pensionsgeistes zu erholen, gab es für mich als vorgeschrittenerem Doberaner nur eins, nämlich den Anschluß an eine Schülerverbindung. Gewiß war die geheim, aber wen hätte nicht das Geheime gereizt?

Wie, ich soll nicht zu Vergehen gegen die Staatsordnung animieren? Ach, seien Sie versichert, durch unseren geheimen Bierulk ist noch keine Ordnung erschüttert worden. Wir schlichen, um nicht aufzufallen, zu verschiedenen Toren der ehrwürdigen Stadt Doberan hinaus und trafen uns draußen bei einem Gastwirt, der bereits verständigt worden war. Dort harrten unserer verhängte Fensterscheiben und ein Achtelfaß; und unser Präses, der liebe Richard Hermes, heute wohlbekannter und wohlgesetzter Verlagsbuchhändler in Hamburg, lieferte uns die schwungvollen Lieder, die wir nach bestem Können – brüllten und gröhlten.

Hermes hieß damals infolge seiner kneipdichterischen Begabung „unser Scheffel“, während ich, der ich immer meinen Shakespeare in der Tasche hatte, den Kneipnamen „Hamlet“ erhalten hatte. Unser Musikinstrument war die „Treckfiedel“, was sich auf deutsch etwa als „Ziehharmonika“ ausnimmt. Hatten wir uns durch das Achtel und durch die Lieder Scheffels II. mit hinreichendem Mut versorgt, so schritten wir dem heimischen Doberan wieder zu, ausgerüstet mit ausreichenden Portionen „Pottkäse“, der hier und dort an den ..... Türklinken hängen blieb. Wir hatten immer einen unangenehmen Zeitgenossen, dem wir durch den Pottkäse, manchenorts auch „Leichenfinger“ oder „alter Mann“ benannt, unsere spezielle Zuneigung auch anonym beweisen wollten.

Daß wir einmal die unterirdische Kanalisation von Doberan untersuchten, besser gesagt, daß wir, vier Mann hoch, in die verborgensten Kanalisationsschächte dieser ehrwürdigen und seriösen Stadt eindrangen, sei nur der Vollständigkeit halber und als Kennzeichen jener stillvergnügten Tage behandelt. Hui! — wie die Ratten vor uns flohen, wie wir manchmal bis an die Knie im Abwasser staken, wie wir röchelten und atmeten, wie wir streckenweise auf allen Vieren durch die engsten Schächte dahinkrochen ... .. und endlich an verborgeuer Stelle schlammbesudelt wieder auftauchten! Das war ein Erlebnis! In der Pension wußte sich niemand die eigenartige Beschaffenheit unserer Kleider zu erklären, bis sich durch die in solchen Fällen unerläßliche Indiskretion unser Forschungsdrang doch herumsprach und wir mit dem Ehrentitel „die Kanal-lien“ beliehen wurden.

Mit meiner Dramen-Dichtung fing es so recht erst an, als ich in Schwerin auf einem buchhändlerischen Drehschemel hockte und nicht begriff, warum ein Buchhändler sich



Noch gänzlich ungeschminkt — Phot: Schastey

mehr mit der Buchführung als mit der Buchlektüre zu befassen hat. Ich war da in einem Verlagsgeschäft als Eleve angekommen, doch interessierten mich die hohen Regale der Sortiments-Abteilung mehr, als die gleichgültigen, langweiligen Stapel unserer eigenen Bücher, in denen ja immer, Seite für Seite, dasselbe zu lesen stand. Daß der alte Großherzog zu unsern Kunden gehörte und von mir bedient wurde, war nur ein trüber Ausgleich für meine Hockerei auf dem Drehschemel, und da echtes Dichtergemüt immer wieder durchbricht, so machte ich mir in diesen Wochen meine Literatur selber: ich schrieb eben jene Dramen, die noch größeren Wunderkindern schon in ihrer Säuglingszeit in die Wollsocken geschoben werden. Ein Drama hieß „Shakespeare und seine Zeit". Es ist .... bekanntlich... nie aufgeführt, mehr noch: es ist... bekanntlich... nie bekannt geworden. Und dabei kamen in diesem Stück doch so ungefähr alle Personen des Erdballes vor, die zur Zeit Shakespeares gelebt haben mochten. Die ganze englische Hocharistokratie war da vertreten. Shakespeares Hausdichter Marlowe auch; und spielend löste ich Probleme, an denen noch heute die Literarhistoriker ganze Bibliotheken verschreiben! Und dieses Stück wurde nicht berühmt!

Aber so ist die Menschheit!

Ich gehörte, Gott sei Dank, zu den Leuten, die beizeiten einsehen, daß man der Welt nicht das aufdrängen soll, was sie nicht haben will. Manch anderer hätte weiter gedichtet, hätte weiter Dramen auf Dramen vom Drehschemel herunter geboren; ich sagte mir aber: wenn die Doberaner Jungmädchen schon bei Schiller auskneifen, so ist es nicht der Mühe wert, ihnen weitere Meisterwerke zu schenken! Und daran tat ich recht. — Vom Schweriner Buchhandel ging ich also — ans Hoftheater Schwerin.

Als was? Nun — wieder als Eleve. Dabei ist nichts Verwunderliches; denn es ist das Schicksal des Individuums, am Lernen nicht vorbeizukommen. Und das besorgte ich am Hoftheater so gründlich, daß ich schließlich... in Wernigerode landete. Was auf folgende Weise zustande kam:

Ich hatte, selbstverständlich, auf meiner Papp-Puppenbühne zwar Arme und Beine bewegen gelernt, d. h. die Arme und die Beine der Puppen, — aber vom Schminken hatte ich nicht den leisesten Dunst. Als ich dann an einem der ersten Abende meiner Elevenschaft sozusagen „auftreten" sollte, machte ich mich über den Schminkkasten her und strich allerlei Farben auf mein dafür, ach, so geeignetes Gesicht. Ich war mit mir sehr zufrieden, denn schließlich erkannte ich mich selbst nicht wieder. Und das hielt ich für den ersten Triumph der mimischen Muse. Mein Lehrer aber war durchaus anderer Ansicht: er schüttelte sich vor Lachen, nannte mich Zebra — und geleitete mich, der ich



Ferien- und Reisetage im hohen Norwegen — Phot.: Mierendorff

von allen Farben des Tuschkastens schillerte, zum Vaselinetopf, um mir die Streifen und Farbbänder wieder abzurasieren. Seit diesem Tage verbrauchte ich Kilos von Schminke und Abschminke, — ich schminkte mich tagelang und schminkte mich ebensolange ab... Und das schließlich — denn jede Ausdauer wird belohnt! — mit dem Ergebnis, daß man mich wegen meiner Masken„kunst" allgemein bewunderte und bestaunte. Doch war das noch nicht in Schwerin. Dort kam ich nur langsam vom Fleck, und da die Karriere eines Schauspielers nur schwer in einer Theatersaison durchzuführen ist, wurde Sommer, ehe ich mich ausgezeichnet hatte.

Der Sommer warf mich auf die Landstraße. Ach, kein Drehschemel knirschte mehr unter mir, keine hohen Regale lockten mehr mit unendlichen Bücherreihen, kein Großherzog kam mehr, um sich von mir bedienen zu lassen. Und so faßte ich einen Entschluß, setzte mich aufs Rad und gondelte freundlicheren, südlicheren Gefilden zu.

Nein, — Italien war's nicht! Ach, Italien! Später habe ich dort unten wochenlang gesessen, so daß Bekannte mir schrieben, ob ich denn Deutschland nie wiedersehen wollte! Ich saß... doch nein, das tut nichts zur Sache. Ich wollte ja von meiner Radfernfahrt erzählen.

Ich mußte arg haushalten: alle meine Verwandten, meine Eltern, — alle, alle waren gegen mich! Und das war begreiflich! Der Ratsherrnstand war sozusagen erblich bei den Mierendorffs, es gab Geistliche unter den Ahnen, vornehme Leute, würdige Männer und Zierden des Bürgertums. Ich aber .... wollte Schauspieler werden!

Mein Großvater hat sich erst viel, viel später mit mir ausgesöhnt, nämlich damals, als ich schon etwas geworden war. Da legte er wieder seine Hand in meine — und sah mich an: „Bin doch zufrieden mit dir, Junge!" sagte er. Aber das war viel, viel später ..

Ich trat also feste in die Pedale und fuhr schließlich mit leichtem Gepäck in Wernigerode ein. Ich wollte eine Harztour machen....

Da stieß ich auf Plakate: ein Sommertheater hatte seine Pforten aufgetan, der Direktor hieß Albert Thiede. Ich sah mir das Feld genauer an und bekam es mit dem männlichen Mut zu tun. War ich schon an einer Hofbühne nichts geworden, — warum sollte mir nicht in Wernigerode das Glück winken? Ich suchte also Albert Thiede auf, trug ihm mein Anliegen vor, stotterte, stammelte .... und Albert Thiede meinte schließlich: „Na, dann sprechen Sie mir doch mal was vor, junger Mann!"

Auf diese Sekunde hatte ich nur gewartet, ich holte meinen „weisen Nathan" aus der Tasche, legte das Reclamheft in die Hand von Albert Thiede und rezitierte die bekannte Ringerzählung. Denn ich war siebzehn Jahre alt damals, und in diesem Alter lernt man nur die größten Rollen auswendig. Und siehe da: dem guten Direktor schmolz das Herz an meiner Begeisterung. „Ich glaube, wir werden zusammenkommen," sagte er schließlich.....

Und wir kamen zusammen... gegen eine Monatsgage von 50 Mark im Monat.

Wie lange das dauerte?

Ja, die Sache war die: der famose Albert Thiede war eigentlich Direktor des Stadttheaters von Forst in der Lausitz; außerdem ließ er sein Ensemble zwischen Pyritz

Das Heim in Scharbeutz

Phot.: Mierendorff

und Stargard i. P. hin- und herpendeln. Im Sommer kam dann noch Wernigerode dazu. Ich war also mitten hinein in eine private Wanderbühne geraten und segelte sozusagen von einer Aufgabe zur andern Oft genug sah uns nächtlicher Mondschein auf der Chaussee, ein wackliger Omnibus schütterte uns die Knochen durcheinander, — ein scharfer Nordost blies herzhaft um die Ohren... Und drinnen, in der Kutsche, piepten und quiekten die weiblichen Kollegen, manchmal auch, so sich ein Pärchen bildete, quietschte das Pärchen, — während wir draußen beim Vetter Postillon saßen und die Schnapsflasche kreisen ließen. Da war Shakespeare mit all seiner Wildheit unserm Herzen am nächsten, denn nirgendwo kann man die elementare Kraft des ruhelosen, allumfassenden Genies packender empfinden, als dort, wo man selbst hin- und hergeworfen wird. Unrast gehört zum echten Mitgefühl.



Die Gattin des Künstlers Phot.: Mierendorff

Nein, nein: glauben Sie nicht, daß ich Ihnen alle Stationen meines theaterlichen Werdeganges auftischen werde, — genug, daß ich mich eines Tages in Breslau am Schauspielhaus fand und von dort nach Berlin engagiert wurde. Was konnte man mir anbieten, als das Residenztheater? Richard Alexander war der Direktor dieser Bühne, und nun tauchte ich ganz in den französischen Schwankdichtern unter; „Kümmere dich um Amélie“, dieses graziöse und frivole Spiel, habe ich Hunderte von Malen zum Erfolg hinübertragen helfen. Bis 1913 mein sehnlichster Wunsch, unter Brahm ans Lessingtheater übersiedeln zu können, erfüllt wurde. An die „Rosenmontag“-Aufführungen denke ich nech heute: ich spielte den Grobitsch... Und dann spielte ich auch — ach, wie schnell wächst die Zeit über das, was uns einst wichtig erschien! — den Jakob in Kayßlers „Jan, der wunderbare“... Man sprach damals viel davon...

Jahre liegen dazwischen, und wären nicht die Bilder von damals, fast wüßte man nicht mehr, wie alles aussah.

Die Bilder! Am Residenztheater gab es einen Schauspieler, der hieß Stark — und filmte.

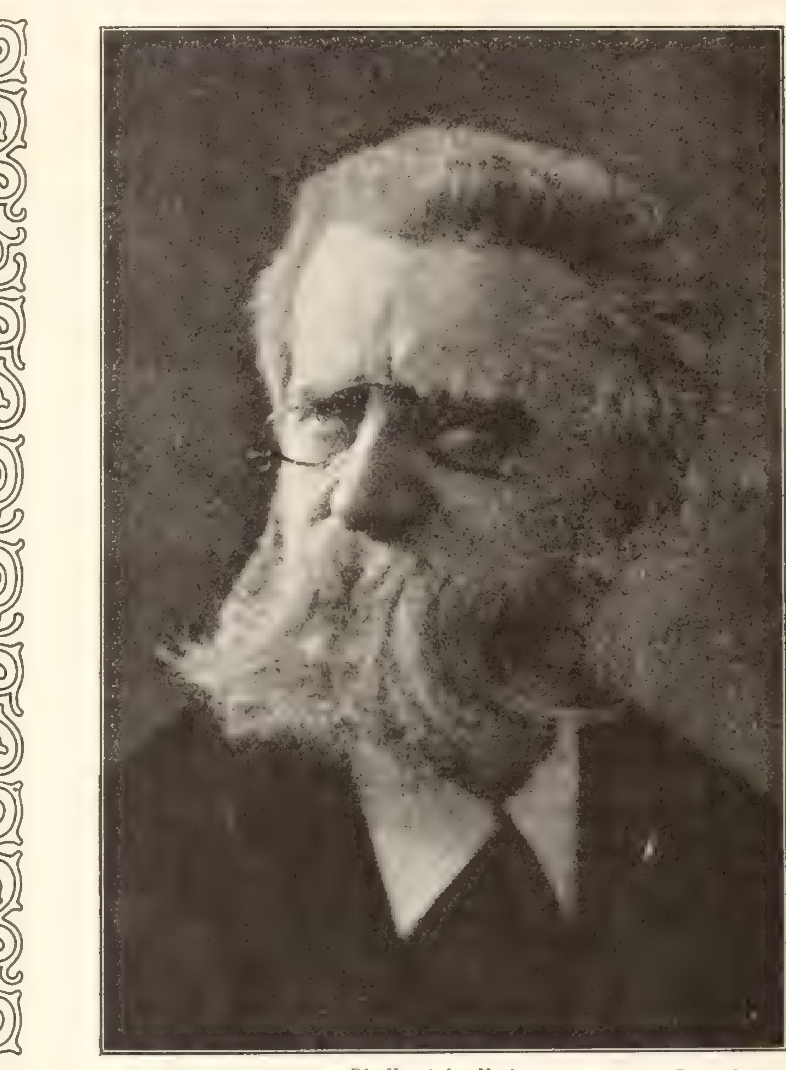
„Was ist das, Film?“ fragte ich ihn.

„Kommen Sie mit“, erwiderte er; „ich habe alle naselang Aufnahme . . . . . . Sie haben einen guten Kopf, — vielleicht spielen Sie mal mit einer gewissen Henny Porten zusammen.“ Stark war der erste Gatte von Frau Porten.

So kam ich ins Meßter-Atelier, Robert Garrison und ich wurden sozusagen die Lieblinge des Publikums. Dazu kam Stark, der das jugendliche Fach übernahm, während Hennys Schwester, Rosa, die Stücke schrieb. Sie war Hausdichterin und machte ihre Sache so brav, wie man sie damals eben machen konnte. Ich selbst siedelte um diese Zeit ins Fach der pères nobles über, ich machte die Leute mit Distinktion und angegrautem Haar... Asta Nielsen lernte ich damals auch kennen, — wir mimten den „Fremden Vogel“

und fuhren zu dem Zweck nach dem Spreewald; Urban Gad, ihr Mann, und Carl Clewing waren mit von der Partie und vom Film. Und Gage gab's pro Tag 15 Mark. Für die Wegzehrung wurden 2 Mark täglich bewilligt.

Dann kam die Harry-Hick-Serie heraus, das deutsche Urbild des Kriminalfilms. Und für mich Heimat bleiben wird, solange ich leben werde. Da taucht die alte Jungenromantik wieder vor mir auf, ich sehe den alten Bambusenkanal von Rostock, auf dem die Wracks lagen. Wir Jungen spielten dort Seeräuber und schifften im Geiste über Warnemünde hinaus, hinauf auf die Ostsee, die in der Ferne silbrig glänzte.



Die Kunst der Maske Phot.: Brasch
Hans Mierendorff hat die Gabe, äußerlich stets ein anderer sein zu können

weiter und weiter trug mich die Filmwelle vom Theater weg. Schließlich machte Joe May seine „Herrin der Welt", ich übernahm den Baron Murphy, ich spielte bei der „Gloria", bei der „Ufa", und ich hatte meine eigene Firma, den „Lucifer"-Film...

Und zwischendurch zog ich mich immer wieder in mein stilles Häuschen in Scharbeutz in Holstein zurück, wo ich die Ostsee zu meinen Füßen habe und hinüberschauen kann nach dem Mecklenburger Strand, der

In 28 Minuten bin ich auf meinem Motorrad am Uklei-See, hin und wieder geht's nach Lübeck...

Aber das Hauptvergnügen ist für mich daheim das Fischen. Dorsche, Schollen, Aale und Hechte, — nichts ist vor mir sicher. Ich bin ein so leidenschaftlicher Fischer geworden, daß ich alle Methoden des Fanges anwende, alle — von der Angelrute bis zum großen Netz!

So, — das wäre das, was ich von meinem Leben lesenswert und berichtenswert halte, — ob's das in Wirklichkeit ist, überlasse ich einem zuständigeren Urteil, als es das meine ist. Wohin mich auch die Wege geführt haben, nach dem skandinavischen Norden und nach den heißen Gegenden Italiens, immer hat mich die Sehnsucht in meine engere Heimat zurückgetrieben. Fast betrachte ich noch Berlin, wo ich seßhaft geworden bin, als eine vorübergehende Station: die wahre Heimat ist dort oben, wo der feuchte Seewind an den Fensterläden rüttelt und die Boote im leichten Sonnenhauch schaukeln... Da lebt mein Herz, und wenn mein Ohr den schmeichelnden Klang des platten Dialektes meiner mecklenburgischen Freunde vernimmt, so lebt es auf und läßt mich warm und glücklich werden.



Der neue Mierendorff

Meine Dramen liegen vergessen und vergraben in Nirgendwo, — aber wenn mich noch dann und wann der Wunsch packt, aus meinen Empfindungen kein Hehl zu machen, dann sinds heimische, mecklenburgische Laute, die den Weg aufs Papier finden. Und diese plattdeutschen Verse, einige von ihnen, will ich Ihnen nicht vorenthalten.

GEDANKEN

VON

HANS MIERENDORFF

Eine schöne Frau in gewagter Toilette gleicht einem Juwel mit etwas unsicherer Fassung.

Zeit ist zwar ein steuerfreier Besitz, dennoch ist derjenige zu preisen, der soviel zu versteuern hat, daß er keine Zeit besitzt.

Daß Menschen sich selbst erkennen, kommt selten vor. Daß Menschen sich selbst vergessen, noch seltener, aber Menschen, die sich vergessen, findet man häufig.

Eine Modeschauspielerin, die — Mode bleiben — möchte, muß in erster Linie bedacht sein, auch ohne Mode Schauspielerin zu bleiben.

Ob man liebt oder haßt, kommt gleich teuer zu stehen und am Ende macht man sich — vor den Leuten — mit beidem lächerlich.

Für eine Partie braucht man in erster Linie — gutes Wetter. Ehen sind auch Partien, aber meistens Herrenpartien, weil diese stets — verregnen.

Das Glück ist nicht überflüssig. Der Ueberflüssige ist nicht glücklich. Aber glücklich macht erst — das Ueberflüssige.

Der Hirnkasten eines sogenannten „Belesenen-Hauses" gleicht oftmals dem Innern eines Warenhauses, aber die „Gemüseabteilung" nimmt den breitesten Raum darin ein.

Ein Trinker in der Entziehungsanstalt befindet sich in der gleichen fatalen Lage wie ein Regenwurm in der Blechdose. Die — Feuchtigkeit fehlt beiden.

Zwischen Bohrtürmen und Palmen

Ein kalifornischer Reisebericht

Sie kennen das, nicht wahr? Daß bestimmte Begriffe an bestimmte Worte gebunden sind, und daß mit dem Lautwerden des Wortes das Bild, das sich für uns in ihm manifestiert, vor uns mit der Plötzlichkeit eines Waldteufels aus dem Kasten der Erinnerung aufspringt. Wenn ich Los Angeles höre, sehe ich außer Filmbauten und grandiosen Film-Ateliers — nicht einmal, was eigentlich ein schweres Unrecht ist, die reizenden amerikanischen Filmstars, denen ich drüben die Patschhändchen geschüttelt habe —, ich sehe sonderbarerweise automatisch zwei sehr entgegengesetzte Dinge: Bohrtürme — und Palmen. Die Bohrtürme sehen einer wie der andere aus; aber sie wirken überwältigend durch ihre Masse. Die Palmen sehen auch eine wie die andere aus, und auf die Dauer machen sie einen wild, nachdem man sie zuerst, namentlich nach Sechzigstunden-Fahrt durch die gottverlassenste Wüste der Welt als paradiesisches Wunder angestaunt hat.

Die südkalifornische Schöpfungsgeschichte ist ungefähr so: Im Anfang war der Bohrturm. Dann kam die asphaltierte Straße, die sich Meilen um Meilen durch trostloses Oedland erstreckt, immer flankiert von den wild wachsenden Bohrtürmen. Dann, zur Verschönerung der Gegend, werden die Palmen angesiedelt, rechts und links der Straße, immerzu Palmen, eine genau so hoch wie die andere. Und so viele Leute ich auch in Los Angelos danach gefragt habe, kein lebendiger Mensch konnte mir sagen, wie diese bemerkenswerten Palmen hießen. Auf die Idee, nach einem Namen zu fragen, kann ja auch nur ein Deutscher kommen! Dann erscheinen die Häuser, und nach den Häusern Paläste. Man baut großzügig in Amerika. Man hat ja Platz. Und dann kommt das Paradies. Denn man ist versucht zu glauben, daß in Amerika die Entwicklungsgeschichte der Menschheit wenigstens äußerlich, den umgekehrten Weg von der alten Welt nimmt.

In der alten Welt war erst das Paradies



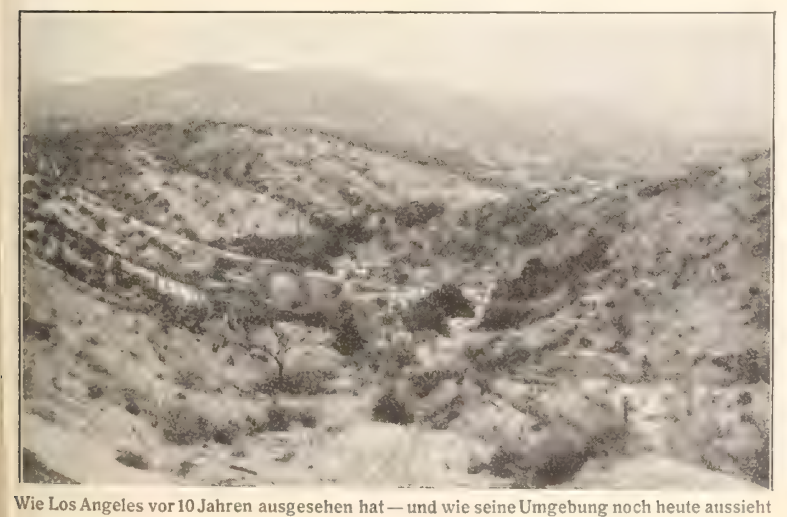
Im Santa-Fé-Expreß durch die Wüste — Phot.: Ufa

VON FRITZ LANG



und dann kam der Kladderadatsch und schmiß uns in die Wüste, wo man im Schweiße seines Angesichts — und so weiter. Da drüben ist erst die Wüste und dann kommt das Paradies. Wohlgemerkt: äußerlich! Daß nicht alles glänzend ist, was ein Dollar ist, habe ich aus Erzählungen von manchem feststellen können, der in Amerika das glückliche Arkadien suchte und verdammt lang nicht entdecken konnte. Ein Beispiel für viele: Ein recht bekannter Berliner Schauspieler, und zwar ein guter Schauspieler, mit dem ich selbst sehr gern gearbeitete habe, bekannt durch seine Komik und seine umfangreiche Taille, stürmte mit tausend Masken über den Atlantischen Ozean, um Amerika zu erobern. Er hatte Empfehlungsschreiben bei sich, die von allein liefen, so ausgezeichnet waren sie. Er gibt diese Empfehlungsschreiben ab und wartet der Dinge, die da kommen sollen. Aber sie kamen nicht. Und das Leben war teuer. Er macht sich also auf und rückt den Leuten, bei denen er die Empfehlungsschreiben abgegeben hatte, persönlich auf die Bude. Als es ihm endlich gelingt, ihrer habhaft zu werden, öffnet der Prominenteste dieser Machthaber kühl lächelnd einen Schrank, der bis zum Platzen gefüllt war mit u n e r ö f f n e t e n Briefen. L a u t e r E m p f e h l u n g s s c h r e i b e n. „Wahrscheinlich sind Ihre auch darunter!" Unser Freund läßt die Ohren hängen und schiebt ab.

Aber noch läßt er den Mut nicht sinken. Er versucht es wieder und immer wieder bei jeder Firma. Wird endlich, endlich einmal engagiert — für eine Rolle, bei der er reiten mußte. Er kommt ziemlich langsam auf den Gaul hinauf, aber mit unglaublicher Geschwindigkeit wieder herunter. Ist aber nicht nur mit gebrochenem Arm vom Gaul geflogen, sondern auch aus dem Atelier. Weil er sich fälschlicherweise als Reiter ausgegeben hatte . . . .



Wie Los Angeles vor 10 Jahren ausgesehen hat — und wie seine Umgebung noch heute aussieht



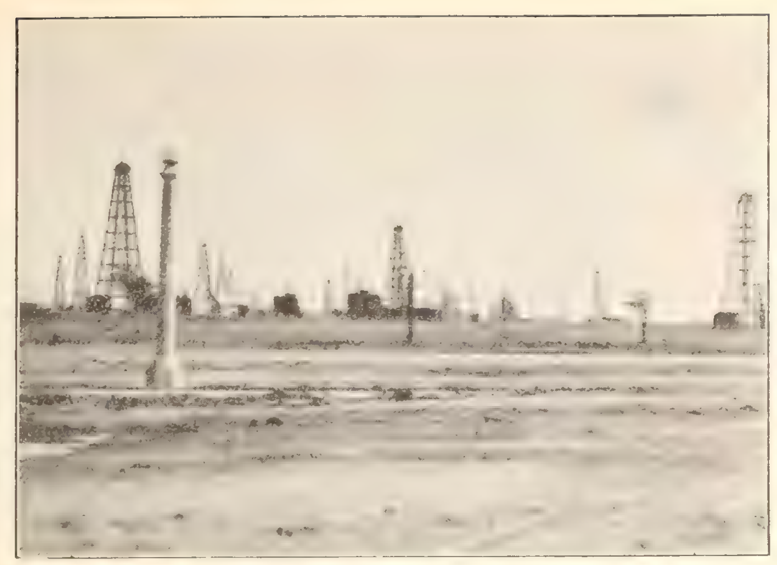
Wie die Fairfax-Avenue in fünf Jahren aussehen wird: eine typische Straße in Los Angeles
Phot.: Ufa

Und das Leben war teuer, sehr teuer. Schließlich, als das letzte Geld an der scharfen kalifornischen Sonne hinschmolz, entschloß er sich, zu statieren. Aber auch das erschien zunächst als glatte Unmöglichkeit. Denn er, der hier in Berlin eine Einzelerscheinung und eine ziemlich auffällige gewesen war, sah sich da drüben inmitten einer Herde von Kollegen, deren Taillenumfang ihn vor Neid erblassen machte. Wenn er nun wirklich einmal in engere Wahl kam, nach seinem Lebendgewicht gefragt wurde und angab: 268 Pfund! — dann wollte der Regisseur einen, der 280 wog — und schickte ihn weg. Er hat diese recht bittere Lehrzeit glücklich überwunden und steht im Begriff, seinen Weg zu machen, was ihn befähigt, der amerikanischen Methode, der er so viel bittere Lehren verdankt, sogar gerecht zu werden.

„Was wollen Sie —," sagte er zu



Die Geburt der Fairfax-Avenue Phot.: Ufa



Wie sich die Fairfax-Avenue entwickelt Phot.: Ufa

mir. „Die Leute haben ja ganz recht! Wenn der Regisseur verlangt: „Morgen früh um 9 Uhr, soll der Prophet Mohammed persönlich im Atelier sein, — so ist der Prophet Mohammed persönlich um 9 Uhr im Atelier — sonst dreht der Regisseur nicht!"

Man sieht also; leicht wird es einem auch in Amerika nicht gemacht, ins Paradies zu gelangen. Aber wer sich durch ein Dutzend Mißerfolge (oder mehr) nicht entmutigen läßt, wer beim dreißigsten Rückschlag nicht das Selbstvertrauen einbüßt und wer in den ersten fünf Jahren nicht verhungert, für den führen die wunderschönen Asphaltstraßen Kaliforniens schließlich ins gelobte Land. Uebrigens nicht nur den Filmmenschen. Auch den Kaufmann. Oder besser gesagt: den Bodenspekulanten. Denn der Amerikaner weiß ganz genau, was er tut, wenn in in heiterem Vertrauen auf die Entwicklung der



Fritz Lang wird vor dem Hause Lubitsch's in Bewerley-Hill für eine amerikanische Wochenschau gefilmt Phot : Ufa

Film-Industrie die berühmten Asphaltstraßen dreißig, vierzig Kilometer weit ins Oedland hineinbaut, sie mit Beleuchtungsanlagen von vorbildlicher Fülle versieht und, was die Hauptsache ist, mit einem herrlichen Namen. Jede dieser Straßen ist eine Avenue. Und neben dem Schild mit dem Namen der Avenue stehen Riesentafeln mit etwa folgendem Inhalt:

„Halt! Halt!! Halt!!!
Werfen Sie Ihr Glück nicht beiseite!
Der Reichtum liegt auf der Straße!
Kaufen Sie sich an dieser Straße an!
Heute sehen Sie hier nichts als Sand und Unkraut!
Aber in drei Jahren werden hier Millionen zu verdienen sein!
Man wird jeden Zoll breit Boden mit Gold aufwiegen!
Kaufen Sie Land! Kaufen Sie Land!"


Fairbanks-Studio mit der Dekoration zum „Dieb von Bagdad" Phot.: Ufa

Und was das beste ist: Diese Anpreisungen haben recht! Denn Los Angeles wächst in der Tat mit einer tropischen Geschwindigkeit, und es ist sicher kein Märchen, daß manche große Filmgesellschaft mehr Geld durch den stetig wachsenden Wert rechtzeitig erworbenen Grund und Bodens verdient, als durch ihre Filme.

Eine der großartigsten Anlagen, die man sich vorstellen kann, ist die noch immer im Entstehen begriffene Universal-City von Carl Laemmle, wo der „Glöckner von Notre Dame" entstanden ist und augenblicklich „Das Phantom der Oper" gedreht wird, für welchen Film man die große französche Oper in Paris aufgebaut hat. Weithin leuchtet die in Weiß, Grau und Silber aufgebaute orientalische Stadt von Fairbanks „Dieb von Bagdad", — wenn die Sonne darauf fällt, wie ein einziger Flimmer wirkend. Denn von der Sonne in dem paradiesischen Klima macht man sich keine Vorstellung, bevor man nicht selbst im November, der uns Mittel-Europäern mindestens als Inbegriff von Frost und Dreckwetter erscheint, in einem, etwas amerikanisierten Adamkostüm, unter Palmen wandelnd sein kalifornisches Bad genommen hat.


Lubitsch und Lang. Das Bad am 2. November! Phot.: Ufa

Paramount, Metro-Goldwyn, Warner Brothers (die Firma, bei der Lubitsch arbeitet), die United Studios, wo

Tourneur dreht, der Regisseur von „Insel der verlorenen Schiffe“ — Harald Lloyd, Cecil B. de Mille, Chaplin, — all diese harten Konkurrenten arbeiten hier friedlich nebeneinander, ohne jemals befürchten zu müssen, daß sie sich, was Platz betrifft, in die Haare geraten könnten. Jeder baut sich sein Haus wie und wo es ihm paßt, und wenn es ihm n i c h t mehr paßt, dann läßt er das Haus auf Rollen setzen und zieht damit wo anders hin. Märchenhaft, aber wahr.

Nicht umsonst nennt man Amerika das Land der unbegrenzten Möglichkeiten!

Ich habe übrigens, seit ich wieder in Deutschland bin, als Dank für die wirklich entzückende Aufnahme, die mir sowohl von seiten der amerikanischen Presse wie auch meiner amerikanischen Kollegen (zu denen ich ja auch Lubitsch rechnen muß) drüben zuteil geworden ist, bisher soviel Nettes und Rühmenswertes von Amerika erzählt, daß ich glaube, mir heute auch einmal eine kleine Bosheit erlauben zu dürfen. Amerika ist ein herrliches Land. Und die Amerikaner sind ein prachvolles Volk.

Aber manchmal — na!

Also ich wandere durch Chikago, von einem sehr smarten und liebenswürdigen jungen Amerikaner geführt. In einer der schönsten Straßen Chikagos — das übrigens vielleicht wirklich die schönste Stadt der Welt ist — sehe ich plötzlich rechts und links der Straße zwei ganz gleiche Gebäude. Entsinnen sie sich der grauenvollen kleinen Burgen aus Tuffstein, wie man sie schreckhafter Weise manchmal in Aquarien sieht? N o c h ein Türmchen — und n o c h ein K l e c k s und n o c h eine Warze aus Tuffstein — und n o c h und n o c h —? Also stellen sie sich das b u c h s t ä b l i c h vor, drei Stock hoch, das ganze schneeweiß und in der Sonne funkelnd. Als ich wieder Luft holen konnte, erkundigte ich mich nach den Familienverhältnissen dieser beiden Gebäude und erhielt den Bescheid, das sei der alte Wasserturm, den man aber jetzt nicht mehr brauche, da ein neuer in Betrieb sei. „Warum um Gottes willen reißt ihr denn dann die Dinger nicht ab —?“ — Noch nie in meinem Leben habe ich im Gesicht eines Menschen solch einen Ausdruck von entsetzter Empörung gesehen: „So etwas Schönes — —??!!“



Die Filmstadt von Universal-City, das ideale Gelände für Filmproduktion, in der serienweise Cowboy- und Zirkusfilme hergestellt werden. Im Hintergrunde Monte-Carlo und ein Teil der Notre-Dame-Kirche Phot.: Ufa



Der ewige „flapper" Viola

Lange bevor Amerika das „broadcasting" und den dalbernden „flapper" erfand, hatte es zu allem das Urbild: zum drahtlosen „broadcasting" das Gewäsch, das von Stadt zu Stadt eilte —, und zum „flapper" Viola Dana. Ueber das Wort „flapper" ist in den letzten Wochen in jeder gutredigierten deutschen Zeitung ausführlich gesprochen worden, — jeder gute Deutsche weiß, daß man hierunter ein junges Mädchen versteht, das alles mitmachen, von allem mitreden und sich sehr ungeniert benehmen darf, ohne vom Sockel der guten Reputation zu fallen. Würden wir sagen: ein „flapper" ist ein rüpelhafter Wildfang, so hätten wir vielleicht die beste Definition, — nur eben leider eine, die allzu verständlich ist.

Für Amerika also ist Viola Dana das Urbild des „flappers", — vielleicht haben sogar amerikanische Filmfeinde herausgefunden, daß die moderne weibliche Rüpelhaftigkeit zwischen Atlantic und Pacific auf das verderbliche Beispiel der bisherigen Viola-Dana-Filme zurückzuführen ist. Verdächtig muß ja für jemand, der gerne Verdacht schöpft, sein, daß der Flapperismus nicht bereits vor dreißig Jahren erfunden wurde. Viola Dana selbst leidet jedenfalls darunter, heute als „ewiger Flapper" betrachtet zu werden, und das ist erklärlich, wenn man bedenkt, daß diese vielleicht in Deutschland beliebteste amerikanische Darstellerin doch schon aus den Jahren heraus ist, in denen man noch „flappern" darf. Sie hat sich kürzlich in einem Film mit dem Titel „Enthüllung" in einer ganz anderen Rollenart versucht, und sie ist nun von dieser abweichenden Manier derart bezaubert, daß sie auf alle burschikosen Hosen- und Lausmädelrollen verzichten will.

Viola überschreitet den Rubicon! — heißt es deshalb auch im „Picture Play". Viola Dana will nicht mehr dalbern, sondern will in ihren künftigen Rollen eine tiefe Nachdenklichkeit, eine milde Tragik walten lassen. Das scheint ein wenig unglaublich, denn wer sie kennt — sowohl in Los Angeles als auch in Berlin —, kennt sie nur als den Hansdampf, der in einem fort plappert, der Witze macht, jetzt von diesem, dann von jenem redet . . . und unruhig auf und nieder tänzelt. Das „joygirl von Hollywood" ist ihr Spitzname in Kalifornien . . . Und dabei war ihre Jugend durchaus nicht so frohgestimmt, daß sie zum Uebermut Ursache haben müßte. Im Alter von drei Jahren mußte Viola Flugrath bereits öffentlich tanzen, in Coney Island war's, und in späteren Jahren der Kindheit trat sie in Klubs und auf Tee-Veranstaltungen auf. Vom zwölften Jahre ab ging sie zur Bühne —, als Tänzerin, versteht sich, und im Alter von sechzehn Jahren heiratete sie. Der Mann starb bald, bevor die Ehe mit Kindern bedacht war. Und das ist heute Violas größter Kummer. „Ich sehnte mir ein Kind herbei, mehr als alles andere auf dieser dürftigen Erde," sagte sie einmal, „aber uns wird ja soviel geschenkt, was wir gar nicht haben wollen. Nur das, was wir uns wünschen, bleibt uns vorenthalten. Manchmal beschleicht mich zu Hause die Einsamkeit. O, dieses große, leere Haus, in dem mich alles schwermütig stimmt! Ach, man wird sentimental! Taschentücher her, Herrschaften! Heulen könnte man!"

Der Wunsch, in „new-styled" Kunst zu machen, bringt die kleine lustige Viola Dana auch zu Ungerechtigkeiten. „Ich bin den Metro-Pictures ja für alles, was sie mir zukommen ließen, sehr dankbar," sagt sie, „aber es kommt mir doch innerlich lächerlich vor, als süßes Schaf durch all diese sinnlosen Filme hindurchzutanzen, weil ich fühle, daß ich älter und älter werde. Jetzt ist die Zeit gekommen, in der ich mich entschließen muß, in den schwereren Filmen meinen Platz zu erobern. Ich muß es schon . . . um meiner selbst willen. Ich selbst bin nicht wirtschaftlich angehaucht, ich kann nicht einmal selbst kochen. Wenn ich Ersparnisse gemacht habe — und wenn mein Geld gut angelegt ist, so habe ich das meiner Sekretärin zu danken. In Verlegenheit könnte ich also auch als abgelegter „flapper" nicht so schnell kommen. Aber immerhin wäre es dennoch möglich. Und dem will ich vorbeugen, indem ich das Fach wechsele und zu einer neuen Rollenart übergehe, die meine Arbeit am Film länger zuläßt. Sonst würde das Publikum eines Tages doch merken, daß ich gar nicht mehr so jung bin, wie man mich macht . . . Und vielleicht hat man es sogar schon bemerkt . . ."

Neuen Violas steht also der Weg zum Flapperismus sperrangelweit offen!

GENERAL GABLERS PISTOLEN



at Brack, Richter am höchsten Gerichtshof in Christiania, trat auf den Tisch zu, auf dem das hübsche Etui stand: eine Pistole lag noch darin. Er nickte vor sich hin, dann betrachtete er Hedda Tesmann — und legte die zweite Pistole, die er eben der jungen Frau entwunden hatte, zu ihrer Doppelgängerin in den Kasten zurück.

„Die kenn' ich doch," nickte er abermals, „— General Gablers Pistolen . . ., nicht wahr?"

Und behutsam schloß er den Deckel des Kastens.

Hedda Gabler ließ es geschehen, — was konnte . . . . und was sollte sie gegen diesen Mann unternehmen, der ihr willkommen war, weil er ihr eine bescheidene Abwechselung in die Ehe brachte — oder aber bringen mußte. Mein Gott, eine Generalstochter war sie zwar, aber immerhin eine, die ihre eigene Art hatte . . .

Als der Vater starb, hatte er ihr, der Verwöhnten, gerade diesen Pistolenkasten hinterlassen, und schon damals hatten die Waffen eine Geschichte. Wenigstens für Hedda Gabler: als Eilert Lövborg sie bedrängte, da setzte sie ihm — ach, das war schon Jahre her! — die Pistole auf der Brust: „Lassen Sie mich in Ruhe . . . . oder ich schieße!"

Aber Eilert Lövborg, der das ganze Erbe seiner Eltern verjubelt und vertrunken hatte, der von Stufe zu Stufe gesunken war, weil ja so und so viele Menschen mit hohen Begabungen zu versumpfen pflegen, — dieser Eilert Lövborg hatte gelächelt, war ein paar Schritte zurückgetaumelt und hatte die Arme ausgebreitet: „Schieß doch, wenn du den Mut dazu hast!"

Und Hedda Gabler hatte den Mut nicht gehabt.

Was hatte sie denn überhaupt zu diesem verkrachten Menschen hingezogen? Ja, das war's gewesen: die Langeweile! Wenn man sozusagen höhere Tochter, wenn man unbemakeltes Weibchen ist, möchte man dennoch am Leben nicht zu kurz kommen. Man möchte hineinschauen in die Abgründe, die man selbst nicht begehen kann, man möchte das Laster wenigstens von ferne kennenernen. Und dazu war Eilert Lövborg der richtige Mann! O, welche elenden Kneipen und Höhlen kannte er nicht! Und Hedda Gabler, der die Jugend von Christiania zu Füßen lag, preßte aus Lövborg ein Geständnis nach dem andern heraus; sie frischte sich an seinen wüsten Erlebnissen auf,



Lövborg: Bitte, — schieß! Phot.: National

sie brachte in ihre stillen Erlebnisse die Revolutionen eines Genie-Menschen . . . und wußte darüber nicht einmal, ob sie ihn liebte. Sie wollte von ihm jene Taten, die sie selber nicht begehen konnte, weil sie dazu zu feige war; — die Feigheit lähmte sie bis zur Selbstverachtung, bis zur tötenden Langeweile . . .

Und sie kannte nur noch den Wunsch, von andern die Taten zu sehen, die ihre eigene Müdigkeit ihr verschloß.

Darüber heiratete sie.

Ach, wenn man erst acht-, neunundzwanzig Jahre alt geworden ist, hat man keine große Auswahl mehr; man muß mit dem zufrieden sein, was einem dann noch . . . angeboten wird. Die Jugend von Christiania liebte es wohl, die morbide Hedda zu unterhalten, ihre Note gewissermaßen auszukosten, ihren geistigen Sadismus sich stundenweise servieren zu lassen, — aber sie heiraten . . . Oh, alles, nur das nicht!

Da mußte ein ungelenker Privatgelehrter kommen, einer, der nicht einmal in Christiania seinen Doktor gemacht hatte . . . , einer, der vor lauter Zettelsammeln und Bücherlesen so dumm geblieben war, daß er in Hedda Gabler sein Glück sah. Die Geschichte mit Lövborg war vergessen, vermutlich war sie nicht einmal dem guten Dr. Tesmann, Jürgen Tesmann, ins Ohr gelangt. Und zudem war Eilert Lövborg ja längst unter die Räder gekommeen. Oben an irgendeinem Fjord saß der, als Hauslehrer bei einem Kreisrichter, — wie hieß der doch mal gleich?

Richtig: Elvsted hieß er. Dieser Elvsted hatte vor Jahren seine eigene Wirtschafterin geheiratet, ein gebildetes Mädchen zwar, zufällig auch eine Institutskollegin von Hedda Gabler, eine Mitschülerin der Generalstochter, — aber die Ehe sollte nicht ganz glücklich geworden sein. Der Kreisrichter lag viel auf Reisen, und er tat auch sonst nichts, um der stillen Durchschnittsseele der kleinen Frau Thea näherzukommen. Thea Elvsted fühlte sich verwaist —, und als Eilert Lövborg, ein heruntergekommener Philosoph, als Hauslehrer für die Kinder des Kreisrichters hoch hinauf nach dem Norden verpflichtet wurde, da glaubte man in Christiania, mit diesem Entgleisten würde trotz aller seiner Talente nicht mehr zu rechnen sein. Also war er der Generalstochter ganz aus dem Gesicht entrückt . . ., und Dr. Jürgen Tesmann wußte kaum noch von ihm. . . .

Fräulein Tesmann, die nette alte Tante Jürgens, war darüber heilfroh: mit dem Instinkt der Einfältigen ahnte sie, daß Lövborgs umfangreiches Talent eine Gefahr für ihren Neffen, den minderbegabten Jürgen, sein mußte. . . . Ach, man begräbt ja so gerne die Genies, wenn sie der eigenen Unbegabtheit gefährlich werden können.

Blitzschnell huschten all diese Erinnerungen an Hedda Gabler, die heute Hedda Tesmann hieß, vorüber, als sie sah, wie überlegen — und doch wie ängstlich-vorsichtig Rat Brack die Pistole des alten Generals in das Etui zurücklegte. Sie hatte, um einer einfachen Sensation willen, auf den Freund des Hauses angelegt, als der durch den Garten kam, um sie zu besuchen. Er sollte eigentlich nicht durch den Garten kommen, es hätte sich nicht geschickt, den Haupteingang in die Villa zu be-



Brack: „In so einem — sagen wir: dreieckigen Verhältnis sind alle glücklich, — sogar der Ehemann!“ Phot.: National

nutzen, aber Brack nahm sich das Recht, durch die Hintertüren zu gehen. Er hatte nicht umsonst, während Tesmann und seine junge Frau auf ihrer halbjährigen Hochzeitsreise sich befanden, den Erwerb und die Einrichtung dieses stattlichen Wohnsitzes übernommen. Zwar hatte auch Jürgens Tante, Juliane Tesmann, für die Teppiche und für andere kostbare Kleinigkeiten gutgesagt, — doch wer in aller Welt dankt Verwandten? Einem Fremden muß man die Hand drücken . . . und man muß ihm vielleicht auch noch andere Avancen machen. —

Andere Avancen?

Hedda Tesmann war in ihrer Sucht nach Sensationen dem nicht abhold: sie wollte nicht aus Primitivität sündigen, sondern aus Raffinement. Oder wollte sie am Ende überhaupt nicht sündigen? Wollte sie nur spielen? Wollte sie, als sie heute auf Rat Brack schoß, — oder als sie so tat, als zielte sie auf ihn, — wollte sie da nur mit ihm spielen, wie sie einst mit Eilert Lövborg „gescherzt“ hatte? Ihr Hunger nach den Taten der andern, ihre Sucht, Schicksal zu spielen — das Schicksal anderer! —, gab ihr immer wieder General Gablers Pistole in die Hand. . . .

Immer — wo es nur anging.

Mit ihrem Herzen wußte Hedda nichts anzufangen: sie war anders als die kleine Thea Rysing, die schon auf der Schule vor Heddas Augen zitterte — und die noch heute vor Frau Tesmann Furcht hat, heute, wo sie mit einem sonderbaren Anliegen ins Haus geschneit kam. Aber Hedda Tesmann konnte, wenn sie bei andern Menschen ein Schicksal witterte, sehr warme Töne heucheln; sie hatte die Verschlagenheit der vollkommenen Entartung: ihre Lüsternheit am Elend anderer konnte sie zu großem Mitleid bewegen.

„Eilert Lövborg ist auch in der Stadt,“ hatte die kleine Thea Elvstedt gesagt, „er ist schon acht Tage hier, wo es soviel schlechte Gesellschaft gibt!“

Da hatte Hedda Tesmann das Verhältnis zwischen der einsamen Kreisrichtersfrau und ihrem einstigen Verehrer Lövborg durchschaut — und sie hatte mit kühler Grausamkeit, während Jürgen Tesmann dabei saß, gefragt: „Liebste Frau Elvsted, ich begreife Ihre Aufregung nicht? Was geht Sie Eilert Lövborg an?“

Oh, wie sie im Innersten darüber jubelte, diese unbedeutende Frau, der sie erst ihre Tür verschließen wollte, doch empfangen zu haben: sie hatte ihren Mann nicht umsonst in seinem Bibliothekszimmer von der Leiter heruntergeholt, als die Karte abgegeben worden war: „Da draußen wartet eine Kreisrichtersgattin Elvsted —, kennst du die, Tesmann?“

Also war Eilert Lövborg doch wieder in der Stadt, war er doch, wenn auch nach Jahren, nach Christiana zurückgekommen.

„Er hat ein Buch geschrieben, das müssen Sie lesen!“ meinte Rat Brack zu Tesmann, und der Gelehrte, der neben den ungeschickten Huldigungen für seine Frau nur noch eins kannte, nämlich seine Arbeit, — dieser weltfremde Gelehrte, der ein Werk über die Brabanter Heimindustrie im Mittelalter herausgeben wollte, hatte sich das Buch gekauft und war von der genialen Kühnheit der Ideen Lövborgs erschlagen gewesen. . . .

Was aber kümmerte ein Buch die Tochter des Generals Gabler? Nichts! Gar nichts!



Die Herrenabende beim Rat Brack waren berüchtigt, — der Herr Rat sorgte selbst dafür, daß keiner der Gäste zu kurz kam

Phot.: National



„Daß ich das noch erleben durfte! Unser Jürgen . . . ein Ehemann!" Phot.: National

Da saß Rat Brack vor ihr — und trug ihr seine Freundschaft an, — seine Hausfreundschaft sozusagen. „Ein dreieckiges Verhältnis . . ." sagte er ganz unumwunden.

Hedda Tesmann liebte diese kühnen Worte, da sie schon keine Taten zu bewundern fand. Das waren die Worte, die sie auch an Eilert Lövborg geliebt hatte. . . .

Und da in gerade diesem Augenblick Tesmann mit einem Stoß neuer Fachschriften zurückkam, entschied Brack kurz: „Das Dreieck ist geschlossen. . . ."

Hedda widersprach nicht: — oh, wenn doch endlich die großen Sensationen kommen würden, nach denen sie Verlangen trug! Vielleicht waren die ersten Anzeichen schon da? Brack auf der einen Seite, — auf der anderen der „Wüstling" der vergangenen Jahre. . . . Vielleicht waren das schon Anzeichen?

Und Eilert Lövborg kam selbst, — Hedda hatte ihn durch Jürgen Tesmann einladen lassen. Die kleine Frau Elvsted hatte recht: sie hatte aus dem verlumpten Wüstling wirklich einen besseren Menschen gemacht, einen Mann, der wieder strebsam sein — und auf den Alkohol verzichten konnte. Nachdem Lövborg dem Alkohol abgeschworen hatte, war es der kleinen, gutherzigen, opferwilligen Frau des Kreisrichters gelungen, ihn zum arbeiten anzuhalten. Das Buch, das Tesmann gekauft hatte, war nur ein Auftakt in diesem neuen Schaffen: der große Schlag sollte erst kommen, und zu diesem Schlag trug Lövborg das Manuskript noch in der Tasche. Morgen sollte es in die Druckerei wandern.

Morgen!

Tesmann wäre sorglos gewesen, wenn er nicht erfahren hätte, daß der Posten eines ordentlichen Professors an der Universität von Christiania, der ihm versprochen worden war, vielleicht Eilert Lövborg zufallen würde, — gerade dem Menschen, den alle für erledigt gehalten hatten. Daß man überhaupt an eine Konkurrenz zwischen Lövborg und ihn denken konnte, erfüllte Tesmann mit Kummer, und diese Besorgnisse waren um so größer, als er gar nicht damit rechnete, aus einem solchen Wettstreit als Sieger hervorzugehen. Eine solche Möglichkeit gab es für ihn nicht.

„Worüber ist denn dein neues Buch, Eilert?" fragte er ihn, als Lövborg das dicke Manuskript auf den Tisch legte.

„Von der Kultur der Zukunft!" antwortete Lövborg.

„Von der Kultur der Zukunft?" fragte Tesmann erstaunt, „aber von der Zukunft wissen wir doch gar nichts. Auf den Gedanken, ein solches Buch zu schreiben, wäre ich nie gekommen!"

Hedda Tesmann stand an der Tür: oh, wie sie den Mann, der das ohne Erröten eingestand, haßte!

Und gleicherweise haßte sie Lövborg, dessen Ruin sie damals in der Hand zu haben glaubte, als sie ihn mit der Berichterstattung über seine Ausschweifungen immer weiter und weiter ins Elend hetzte. Es war ihr mißlungen; diese unbedeutende Thea Rysing, verehelichte Elvstedt, hatte ihren Anschlag vereitelt; die kleine, dumme Thea war mehr Schicksal geworden, als Hedda es hatte sein können. Darum haßte sie Lövborg. Sie betrachtete ihn nicht als Konkurrenten ihres Mannes; als Eilert eingestand,

daß er seinem einstigen Studienfreunde gar nicht den Posten an der Universität streitig machen werde, und als Tesmann erlöst in den Stoßseufzer ausbrach: „Denke dir, Hedda, Eilert will uns gar nicht in den Weg treten!" da wußte sie nur zur Antwort: „Uns? Aber laß mich doch aus dem Spiel!"

Nein, das Schicksal ihres Mannes war nicht das, nach dem Hedda gierte; sie wollte Verhängnis sein, graues, schweres Verhängnis . . .

Thea Elvstedt bildete sich ein, diesen wiedererstandenen Propheten in der Hand, ihn gerettet zu haben, als er hoffnungslos nach dem Norden kam, um dort den Hauslehrerplatz beim Kreisrichter anzutreten. Sollte Thea stärker sein in ihrer dummen Liebe — als Hedda Gabler in ihrem Haß? Das würde auf einen Versuch ankommen!

„Wie konntest du dich so wegwerfen!" Das hatte Lövborg heute abend gesagt, als er nach den ersten verbindlichen Begrüßungsworten mit Frau Tesmann allein gewesen war. „Hedda Gabler — verheiratet! Und noch dazu mit — Jürgen Tesmann!"

Das hatte sich in Heddas Gehirn festgebissen; sie spürte die Mißachtung, die der Geniale, der verbummelte Geniale für den kleinen Kopf Tesmanns übrig hatte. Und ohne daß sie für Tesmann Liebe empfand, stieg ihre Verbissenheit gegen Lövborg, der sich von ihr zu befreien und wiederaufzusteigen vermocht hatte. Nur kein Glück, keine Idylle in der Umgebung! Glück und Wunschlosigkeit sind Feigheit!

So dachte Hedda Tesmann. Und sie brach in das angstvolle Glücksempfinden dieser beiden Menschen, die um ihre Ruhe arbeiteten, ein: die ganze Verschlagenheit der Entartung, die Sucht nach Zerstörung und Grausamkeit triumphierte.

„Du siehst, liebe Thea," wandte sie sich an die Frau des Kreisrichters, „deine Befürchtungen sind völlig grundlos! Er ist von einer bewundernswerten Festigkeit —"

Härter hätte Lövborg kein Schimpf treffen können! Er fuhr zusammen: was war das? Wovon sprach Hedda?

Er hatte es nämlich abgelehnt, den Kneipabend bei Rat Brack mitzumachen, weil er ja geschworen hatte, keinen Alkohol mehr anzurühren. Brack liebte die Exzesse in Bacchus, und auch Tesmann ging ihnen nach. Aber Lövborg hatte refüsiert . . . Und nun hörte er, daß Thea Elvstedt Angst um ihn gehabt hatte, daß sie ihm nicht uneingeschränkt vertraute! Und mehr noch: daß sie ihn lächerlich machte, indem sie verriet, er sei nur unter ihrem Einfluß enthaltsam!

Da bäumte sich der Stolz des Trinkers in ihm auf: „Das war also meines Kameraden unerschütterliches Vertrauen zu mir?"

Vergeblich bemühte sich Thea, ihn zurückzuhalten: „Ich bin ein freier Mensch," sagte Lövborg, „ich werde um zehn Uhr zurück sein, gnädige Frau, — aber ich nehme die Einladung von Rat Brack an!"



„Sie geben also zu, Herr Lövborg, gegen den Schutzmann tätlich geworden zu sein?"

Phot.: National

Und Hedda Tesmann wühlte in der Wollust des Bewußtseins: „Ein einziges Mal in meinem Leben will ich ein Menschenschicksal in meiner Gewalt haben!“

Ein einziges Mal!

Sie kannte Eilert Lövborg, wie auch Thea ihn kannte, denn an diesem Abend kam er nicht mehr los. Zwar trug er kein Weinlaub im Haar, wie die Phantasie Heddas sich trunkene Genießer vorzustellen liebte, — er vergaß vielmehr vollkommen sein Versprechen, die Freundin aus der Wohnung Tesmanns abzuholen, und er suchte, als der Herrenabend bei Brack bereits seinen Abschluß gefunden hatte, noch Erholung bei der Sängerin Diana, die schon vor Jahren ein freudiges, offenes Haus geführt hatte.

Hier vermißte er das Manuskript, das er am nächsten Tage der Druckerei abliefern sollte; eine Kopie dieses Werkes besaß er nicht . . . Er alarmierte die Polizei, er beschuldigte die Huldinnen um Diana des Diebstahls, er vergriff sich in seiner sinnlosen Betrunkenheit an einem Polizisten, und man schleppte ihn auf die Wache.

Er, der einstmals das schandhafte Gespräch von ganz Christiania gewesen war, stand wieder im Mittelpunkt der „chronique scandaleuse“, und Rat Brack gehörte zu den ersten Personen, die diese Tatsache Hedda unverblümt mitteilen mußten.

„Warum spionieren Sie Eilert Lövborg nach?“ forschte Hedda Tesmann, die sehr wohl den Zusammenhang ahnte.

„Ich kämpfe um meinen Platz als Hausfreund“, antwortete Brack bedeutungsvoll . . .

Thea Elvstedt aber war um diese frühe Morgenstunde endlich eingeschlummert.

Und Hedda besaß das Manuskript, das Lövborg verloren hatte. Nicht in den Salons der galanten Diana war ihm sein neuestes Werk abhanden gekommen, sondern auf dem Wege dorthin hatte er es im Parke aus der Tasche seines Ueberrockes fallen lassen. Und Jürgen Tesmann hatte es, als er etliche Sekunden darauf an der Stelle vorüber kam, gefunden. Er hatte Lövborg nicht mehr erreicht, hatte das Manuskript mit heimgenommen, hatte es Hedda gezeigt . . . und war dann zur Tante Rina, Julianes Schwester, gerufen worden . . . Und um die Stunde, da Tante Rina starb, verbrannte Hedda das Manuskript Lövborgs im Kamin ihres Zimmers.

O, Hedda genoß die Macht, das Schicksal eines Menschen weiterdirigieren zu können, der ihr einstmals zugelächelt hatte: „Bitte, schieße doch!“

Einen Mord würde sie nicht begehen, dessen war sie sicher; aber Eilert Lövborgs Leben lag dennoch in ihrer Hand. Wie unbedeutend doch die kleine Kreisrichtersgattin mit ihrem gefühlvollen Herzen war!

„Einen solchen Menschen wie Lövborg dürfen Sie nicht mehr empfangen, Frau Hedda!“ sagte ihr Rat Brack.

„Also — Sie wollen der einzige Hahn im Korbe sein, Herr Rat?“ triumphierte Hedda Tesmann. „Nun, Sie sind ein gefährlicher Gegner!“

Rat Brack war dessen wohl zufrieden; auch jemand, der nicht zu heiraten wünscht, betrachtet sich gerne als gefährlich.

Und um gerade diese Stunde wurde Lövborg aus dem Polizeiarrest entlassen. Sein erster Weg war in Theas Privatwohnung, — sie war noch nicht zu Hause. So fand er sich bei Hedda ein.

„Sie kommen ziemlich spät, um Thea abzuholen!“ warf ihm Hedda vor. Sie wußte, jetzt würde der Faden reißen. E i n mal kann ein Mensch sich zurückfinden, — ein z w e i t e s Mal . . . n i c h t !

Und Eilert Lövborg setzte den dicken Schlußpunkt, noch ehe Thea Elvstedt ihn ganz begriffen hatte. „Wir müssen uns trennen, — unser Buch wird nie erscheinen . . .“

Eine Welt stürzte über dem kleinen Gehirn der Kreisrichtersgattin zusammen. War das das Ergebnis ihres Kampfes um Eilert? War das der Lohn für ihre Untreue Elvstedt gegenüber?

Sie stürzte davon, und Hedda hielt Eilert zurück: „Lassen Sie sie — sie muß versuchen, ihr Leben alleine zu leben!“

Ein grausames Wort! Und ein noch grausameres sollte kommen.

„Kann man denn sein Werk nicht zum zweitenmal schreiben?“ fragte sie Lövborg, und als der verneinte: „Theas reine Seele war in diesem Buche!“ —, da flammte der letzte, sinnlose, verbrecherische Haß in der Generalstochter auf: „Sie wollen gehen? Warten Sie, Sie sollen ein Andenken an mich haben!“

Und sie holte aus ihrem Zimmer diejenige von General Gablers Pistolen, die bereits einmal auf Eilert gerichtet war.

Lövborg verstand diesen Wink: „Leb' wohl, Hedda Gabler!“f

Ein Andenken sollte es sein? Es war die Erinnerung an Heddas Feigheit . . . und an Lövborgs Mut.

„Bitte, schieße zu!“ hatte Lövborg damals gesagt, als er stürmisch um die Tochter des berühmten Generals warb.

Und das, was er damals zu Hedda Gabler sagte, sollte er heute nicht zu sich selbst sagen können? Heute, da sowieso alles verloren war?!

Kurze Zeit darauf sprach Rat Brack wieder bei Tesmann vor: Tante Ryna war gestorben . . .

Tesmann war schon in Trauer. Und da erzählte Brack, daß er von der Polizei komme . . .

„Na — und?“ fragte Hedda.

„Man hat ihn eingeliefert... Erschossen...“

„Also doch“, atmete Hedda auf. Da war ja das Schicksal, das große Erlebnis, nach dem sie sich gesehnt hatte.

Und etwas später, als Brack sie unter vier Augen traf, sagte er: „Bei der Leiche wurde eine Pistole gefunden, Frau Hedda, — eine Pistole, die ich kenne! Aber solange ich schweige, wird niemand wissen, daß diese Pistole einstmals dem General Gabler gehörte!“

„So bin ich Ihnen mit Haut und Haaren ausgeliefert?“

Brack nickte. „Uebrigens,“ sagte er, „so war der Tod Lövborgs doch nicht, wie Sie sich das denken mögen. Selbstmord in Schönheit... keine Spur! Er war heute früh nochmals bei Fräulein Diana, er drang auf sie ein, diese Dame aber stieß ihn etwas unsanft zurück, er fiel über einen Stuhl . . . und die Waffe, die er in der Tasche trug, ging eben los . . . Eine halbe Stunde später war er tot — an innerer Verblutung gestorben — — in den Armen von Fräulein Diana!“

„Auch das noch!“ stöhnte Hedda. „O, dieses Lächerliche! Wie ein Fluch legt es sich auf alles, was ich anrühre!“

Langsam zwang Brack Frau Tesmann auf den Stuhl zurück: „Leise, leise!“ Denn im Nebenzimmer brütete der Privatgelehrte bereits über den Notizen, die ihm Thea Elvstedt vorlegte: die Notizen, aus denen Lövborgs vernichtetes Werk entsanden war.

„Daß er dieses Werk nicht zu hinterlassen vermochte!“ klagten diese beiden seltsamen Menschen zuerst.

Aber dann jubelte Tesmann auf: „Ich hab's schon! Es wird sich doch noch machen lassen; wir werden den Faden wiederfinden!“

Langsam hatte Hedda das Zimmer erreicht, in dem ihr Mann mit der Frau des Kreisrichters zusammen arbeitete.

„Könnt ihr mich nicht brauchen bei eurer Arbeit?“ fragte sie. Schon klang die letzte, hoffnungsloseste Verzweiflung durch ihre Stimme hindurch. Aber niemand hörte diesen Klang. Tesmann lebte bereits in dem Werke, das er nachschaffen wollte; und Brack hatte genug suffisante Geduld, die Früchte seiner Freundschaft und seiner Verschwiegenheit zu gelegenerer Stunde zu ernten.

Mit einer letzten Aufwallung ihres entarteten Trotzes flüchtete Hedda in ihr Zimmer, einen wilden Tanz spielte sie auf.

„Aber Hedda, — ich verstehe dich nicht! Denk doch an Tante Rina und Eilert Lövborg!“ begehrte ihr Mann.

Und Hedda hörte auf zu spielen: „Ja, ja, ich bin ja gleich still!“ antwortete sie. Sie begab sich in ihr Zimmer, zog die Portiere hinter sich zu.

„Mäuschenstill!“ gab sie noch einmal durch die Portiere zurück.

Und dann krachte die zweite von General Gablers Pistolen . . .

Hedda Gabler hatte selbst den Mut zu d e r Tat gefunden, die sie von anderen erwartet hatte.

Ein krankes Nervensystem war gerissen.

An der Tür des Zimmers aber kämpfte Rat Brack gegen einen Schwächeanfall. „Du barmherziger Gott,“ stöhnte er, „so etwas tut man doch nicht!“

„Eine halbe Stunde später war er tot — an innerer Verblutung gestorben — —“

Phot.: National



Sensationen die echt sind!

Wir sind gemeinhin der Ansicht, daß alles, was im Film nach Gefahr aussieht, Trick ist . . . . Ein junger deutscher Regisseur beispielsweise, der in einem seiner ersten Filme auch einen Kampf auf der Spitze eines Kirchturmes zu inscenieren hatte, ließ diesen Kampf wirklich siebzig Meter über dem festen Erdboden ausführen. Als er dann — „er" ist der Regisseur — eines Tages in einem Vorstadtkino saß, hörte er an dieser kritischen Stelle, wie einer der Besucher einen Nachbar insofern „aufklärte", als er leicht wegwerfend sagte: „Ach, det is alles nich so jefährlich . . ., det machen se uf eb'ne Erde, — da mal'n se'n Kirchturm hin un denn kriech'n se druf rum . . ." — Es lohnt sich wirklich nicht, so sagte der Regisseur später, sich in Lebensgefahr zu begeben; wenn man sich noch soviel Mühe gibt — zum Schluß ist alles erstunken und erlogen.

Und das trifft ja auch zum großen, nein, zum größten Teil zu: Wenn wir an die Hochseeszenen denken, die in der „Insel der verlorenen Schiffe" gezeigt werden, so wirkt es vielleicht etwas ernüchternd, daß die meisten Schiffbruchbilder — Trickaufnahmen sind. Aber wenn dies auch bei einem Film anging, der ausschließlich menschliche Darsteller hat, so mußte jeder derartige Versuch bei einem anderen Film, in dem es von Walfischen nur so wimmelt, scheitern. Dieser Film ist — selbstverständlich! — gleichfalls amerikanischen Ursprungs und trägt heute den Titel „Die Harpune". Daß es sich hier um eine Geschichte aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts handelt, als man den Walfischen noch mit handgeschleuderten Harpunen zu Leibe ging, sei nur in Parenthese bemerkt, — wichtig ist hingegen, daß es ein Schauspieler über sich gewann, all diese gefährlichen Bilder persönlich auszuführen.

Der Regisseur Elmer Clifton erzählte über die aufregenden Vorgänge bei den Hochsee-Aufnahmen u. a. einmal das Folgende:

„Ich hatte mir ein besonderes Motorboot angeschafft, auf dem sehr solide zwei Aufnahme-Apparate aufgestellt waren, um so alle Einzelheiten der Walfischjagd gut aufnehmen zu können. Unsere Einrichtung bestand außerdem aus der ganzen Equipierung, die zu jedem Walfischfahrer gehört. Jeden Apparat bediente ein Operateur, und ich hatte strengen Auftrag gegeben, nicht mit dem Drehen aufzuhören, um etwa große Photos von einer Scene zu machen. Wir waren eines Tages zur Suche nach einer Walfischtruppe ausgefahren und fanden sie verhältnismäßig schnell. Der Führer dieser Truppe war ein Riesenwal von mehr als 80 Fuß Länge. Als wir ihn sahen, war sowohl Mac Kee, der Hauptdarsteller und Harpunier, in seinem Boot, als auch ich in dem meinen sofort der Ansicht, daß wir den Burschen für unseren Film haben müßten. Ich ließ mein Motorboot also parallel von Mac Kees Ruderboot legen in der Hoffnung, daß das Tier nicht tauchen würde, ehe nicht eine Harpune geworfen war. Es schien auch zunächst ganz ruhig auf uns zutreiben zu wollen und gewährte einen Anblick, wie eine mächtige große Insel aus schwarzem Gummi. Unser Boot wurde nun so dicht, aber auch so vorsichtig wie möglich an das Tier herangeführt und unsere Aufnahme-Apparate fingen an zu arbeiten. Wir beobachteten, wie Mac Kee in seinem Boote den Befehl gab, an das Tier heranzufahren, da er die Harpune möglichst tief in den Rücken des Tieres schleudern wollte, um sich den prachtvollen Fang nicht entgehen zu lassen. Als er seiner Meinung nach, dicht genug bei dem Tier war, schleuderte er die Harpune und die scharfe Spitze drang tief in die feuchtschimmernde schwarze Haut ein. Leider tauchte nun das Meerungeheuer sofort unter und raste dann, Mac Kees Boot an der Fangleine hinter sich herziehend, mit einer so enormen Geschwindigkeit dahin, daß wir in unserem Motorboot kaum zu folgen vermochten. Unsere beiden Aufnahmeapparate arbeiteten abwechselnd — wir hatten 50 000 Meter Film an Bord, um nicht etwa durch Mangel an Material gezwungen zu sein, irgend eine zufällige Begebenheit auslassen zu müssen! Außerdem hatten wir Wasser und Proviant mitgenommen für den Fall, daß uns die Verfolgung länger als eine Nacht von unserer Brigg „Charles W. Morgan" fernhalten sollte.

Der Wal schien unermüdlich zu sein, er schwamm immer weiter, bisweilen auftauchend, und hielt mit einer geradezu ungeheuren Kraft

sein rasendes Tempo bei, ohne seine Richtung zu ändern. Er machte bisweilen eine kleine Pause, dann folgte ein wütendes Untertauchen und diesem nach kurzer Zeit wieder ein Emportauchen, worauf er seine Parforceschwimmtour weiter fortsetzte. Seine Schnelligkeit konnte mit der eines Schnellzuges wetteifern. Plötzlich ereignete sich ein unerhörter Unfall, der uns aber die schönsten Bilder machen ließ, die je von einem Aufnahme-Apparat gefilmt worden sind. Toll vor Wut erschien plötzlich das Tier an der Oberfläche, drehte und schwamm auf das Boot Mac Kees zu. Uns widmete es nicht die geringste Aufmerksamkeit; sein Instinkt schien ihm zu sagen, daß lediglich das Boot, an dessen Leine er hing, sein Feind sei. Ich ahnte, was geschehen würde und erinnerte mich, daß ich sofort rief: „Beide Apparate voraus!“ Auf diese Weise konnte mir keine Phase des höchst gefährlichen, aber auch höchst interessanten Momentes entgehen. Der eine Apparat behielt das gewaltige Tier, der andere Mac Kees Boot im Objektiv. Die beiden besonderen Photoapparate waren auf das Boot gerichtet, und die Gehilfen wechselten ihre Platten mit einer Geschwindigkeit, die wohl bis heute noch kein einziger Photograph angewandt hat.

Als der Wal Mac Kees Boot erreicht hatte, verschwand er augenblicklich, und keine Sekunde später fuhr seine enorme Schwanzflosse durch die Luft und warf Mac Kees Boot samt der ganzen Besatzung wie ein Spielzeug ins Meer. Maste und Segel und die Männer, die für einen Moment lang zwischen Blut und Schaum verschwunden waren, bildeten ein wüstes Durcheinander. Von dieser gewaltigen Szene wurden sogar zwei Photos aufgenommen. Einer unserer Film-Apparate war unbrauchbar geworden, aber er hätte die Szene trotzdem noch weiter drehen können, wenn nicht zu allem Unglück der Filmstreifen verbraucht gewesen wäre. Unser anderer Apparat aber nahm die ganze Szene mit allen Einzelheiten auf. Wir durften von Glück sagen . . . . und es war auch ein unverhofftes Glück!“

Der Hauptdarsteller des Films, Mac Kee, der nicht weniger als 2 Jahre zum Erlernen des Harpunierens gebraucht haben soll, berichtete nicht weniger fesselnd über seine Empfindungen am Hauptaufnahmetage das Folgende:

„Die Walfische, die ich beobachten konnte, sind recht verschieden lang gewesen, 40 bis 50 und auch 60 und mehr Fuß lang Als das erste dieser Ungeheuer sich unserem Schiff nahte und ich ihm sofort eine Harpune in den Leib warf, hatte ich das Gefühl, als sei ich in einem Kampf mit einer in voller Fahrt befindlichen Maschine geraten, und dabei war dieses Exemplar eigentlich noch ein recht zahmes und kleines Tier. Erst als wir uns an einen Riesenwal herangemacht hatten, lernte ich die volle Bedeutung des Kampfes auf Leben und Tod kennen. Die alten Harpunier des Schiffes „Charles W. Morgan“ machten sich obendrein einen Spaß daraus, mir allerhand furchtbare Dinge zu erzählen, die ein wütender Wal zu

Aus dem Film „Die Harpune“



Die Schwanzflosse des Walfisches wirft Mac Kees Boot ins Meer Phot.: Dafu

vollbringen imstande sei. Sie erzählten uns, wie ein Boot von einem Schlag mit dem Schwanze in Stücke geschlagen oder durch einen Stoß mit dem Maul förmlich in zwei Teile geschnitten werden konnte. Als ich dann einen von ihnen fragte, was ich tun sollte, falls ein Wal das Angriffsboot mit dem Schwanze emporzuschleudern versuchte, antwortete er mir: „Springen Sie sofort ins Wasser und machen Sie so viel Lärm als möglich, schlagen sie tüchtig um sich und schreien Sie, so laut Sie können; aber Sie müssen dabei auch auf die *Haifische* acht geben, die, vom Blut des Wales angelockt, sich natürlich zuerst *Ihres* Fleisches werden bemächtigen wollen.“ Dieser tröstlichen Auskunft fügte ein zweiter den lakonischen Rat bei: „Tun Sie alles oder auch gar nichts davon — aber beten Sie!“ Ich muß gestehen, daß derartige Mitteilungen, wie sie mir in Hülle und Fülle zuteil wurden, mir meinen neuen Beruf in einem nicht gerade verlockenden Lichte erscheinen ließen; gleichwohl hätte ich mich geschämt, kampflos die Flinte ins Korn zu werfen. Ich hatte auch insofern Glück, als wir am Anfange kleinere Wale fingen, bei denen alles glücklich ablief. Später, als ich mein Handwerk völlig beherrschte, und jede Jagd lediglich für mich den Reiz eines Abenteuers hatte, bedeutete mir ein Walfisch von 50 Fuß und darüber auch nichts weiter, als eben ein großer Fisch.“



„Die Harpune“ Phot: Datu

Mac Kee, der Hauptdarsteller, beschäftigte sich zwei Jahre mit dem Erlernen des Harpunierens

Ueber die entscheidenden Aufnahmen plauderte Mac Kee alsdann: „Als ich den Walfisch sich wenden sah, wußte ich nicht, was das zu bedeuten hatte; denn ich war noch nie in eine solche Lage gekommen. Als mir dann aber die ganze Gefährlichkeit unserer Lage bewußt wurde, war ich wohl — das will ich ehrlich gestehen — von allen Leuten im Boote am meisten erschrocken. Ich hatte keine Angst, daß der *Walfisch* beißen würde. Ich wußte, daß das Gebiß der *Haifische* für uns Menschen viel gefährlicher ist, als das des Wales. Aber ich wußte auch, daß die Haifische sich stets in der Nähe des harpunierten Wals herumtreiben. Ich fühlte, wie sich das Boot mit mir hob und hatte die Empfindung, von einem Vulkan ausgespien zu werden. Ich flog in weitem Bogen ins Wasser. In dem Augenblick, als ich untertauchte, kam auch der Wal schon wieder an die Oberfläche, und ich entsinne mich, daß ich mit ihm in Berührung gekommen bin; seine Haut machte auf mich den Eindruck von feuchtem Gummi. Als ich wieder an der Oberfläche war, erinnerte ich mich der Weisungen, die man mir an Bord der Brigg gegeben hatte, und fing an schleunigst wie toll im Wasser *herumzustrampeln und laut zu schreien*. Meine Lehrmeister müssen stolz auf mich gewesen sein! Die Sache ist dieses Mal noch glücklich abgelaufen, aber ich denke doch in Zukunft nie mehr ähnliche Sensationen durchzumachen. Ich habe mich für eine ruhigere Lebensführung entschieden!“



Conrad Veidt in „Don Carlos“ Phot.: Oswaldfilm

Die letzte Stunde —? Ja, die Dramatiker haben sie oft zum Vorwurf genommen, diese letzte Stunde, in der der Mensch vor der Lösung des großen Ewigkeitsrätsels zu stehen pflegt, vielleicht nur mit dem Ergebnis, in der Bewustlosigkeit nicht mehr zu bemerken, daß diese Ewigkeits*furcht* erst durch das Denken geschaffen wurde. Schließlich ist ja nichts gut oder böse, nichts schrecklich oder beseligend, es sei denn, daß das Denken es erst dazu mache. Aber genug mit diesen Reflexionen, genug damit — ob es erdichtet und erdacht sei, der letzten Stunde des Erdenwallens mit Furcht und Zweifeln entgegenzutreten: wir müssen damit einverstanden sein, daß die Moral aller Zeiten aus der Todesstunde gewaltiges Kapital geschlagen hat; der ganze Sinn der Tragödie seit den allerklassischsten Perioden jeglicher Dichtkunst beruht ja darauf, daß die menschliche Gesinnung geläutert werde durch die Betrachtung des Tragischen. Aus den alten Schlußfolgerungen, die sogar zu vier Arten der einen Tragödie führten, ist uns jedoch heute nur die Vorstellung geläufig, daß dem Augenblick, in dem der Mensch dem kontrollierbarem Diesseits den Rükken wendet, eine ungeheure Weihe innewohnt, weil — nüchtern formuliert — „keine Tat des emsigsten Lebens diese definitive Sekunde an Bedeutung übertrifft“.

So hat denn auch in der künstlerischen Darstellung die Todesszene von jeher eine besondere Aufmerksamkeit erfahren; sowohl in der Literatur der Naturalisten wie in der gesamten Malerei ist die Sekunde des Verscheidens ein immer wiederkehrendes Stimmungsmotiv geworden. So stark aber auch die Ansprüche sein mögen, die die Sprechbühne in die enervierende Durcharbeitung dieser menschlischen Schlußszene stellte, so ergeben sich doch die Forderungen, die in der gleichen Szene der Film an den Schauspieler stellt, in ungleich stärkeren Gefühlsdimensionen. Wenn es auch brutal klingt, so ist doch an dem Vergleich etwas Wahres daran, den kürzlich ein prominenter Schauspieler im Atelier fallen ließ: „Eine Sterbeszene im Film — das ist, als sollte menschlicher Trennungsschmerz mit der qualvollen Stummheit der arglosen Kreatur ausgedrückt werden —.“ Oder mit anderen Worten: Auf der Bühne hat der Darsteller alle Mittel der Stimme und der röchelnden Lunge zur Verfügung, im Film aber muß alles in eine ferne Geste, die nur durch die Großaufnahme etwas „herangeholt“ werden kann, verdeutlicht werden.



Graf Charolais Phot.: Sternfilm

Lessing schreibt an einer Stelle in seiner „Dramaturgie“ einmal die folgenden Sätze: „Madame Henseln starb ungemein anständig; in der malerischen Stellung; und besonders hat mich ein Zug außerordentlich überrascht. Es ist eine Bemerkung an Sterbenden, das sie mit den Fingern an ihren Kleidern oder Betten zu rupfen anfangen. Diese Bemerkung machte sie

sich auf die glücklichste Art zunutze; in dem Augenblick, da die Seele von ihr wich, äußerte sich auf einmal, aber nur in den Fingern des erstarrten Armes, ein gelindes Zucken; sie kniff den Rock, der um ein weniges erhoben ward und gleich wieder sank: das letzte Aufflackern eines verlöschenden Lichts; der jüngste Strahl einer untergehenden Sonne. — Wer diese Feinheit in meiner Beschreibung nicht schön findet, der schiebe die Schuld auf meine Beschreibung; aber er sehe sie einmal!“

Die moderne Schauspielkunst steht, wie es scheint, erheblich mehr unter dem Signum des Theaterglases mit achtfacher Vergrößerung; denn das, was Lessing als besonders auffallend lobt, ist heute längst Gemeingut aller nur irgendwie greifbaren Provinzschauspieler geworden. Es ist also durchaus nichts Verwunderliches, daß der Film die Mimik des Todes bereits schablonisiert vorfand. Das ging sogar so weit, daß jede Person, die meinetwegen an Halsbräune oder an einer Zehenverstauchung zu sterben hatte, bis in die letzten Tage das Herannahen der kritischen Sekunde durch einen Griff in die Herzgegend zu illustrieren hatte. Ein großer Teil unserer Filmregisseure hat sich da zwei Gesten zurechtgelegt, um die sogenannte letzte Stunde einzuleiten: nämlich den Griff zur Herzgrube — und den an die Kehle. Gewiß ist es erfreulich, daß die Stereotypisierung der geistigen Emotionen sich hierbei genug sein ließ, aber betrachten wir die Regie als eine wissenschaftlich-künstlerische und nicht nur als eine Routine-Aufgabe, so wird sich in diese bequeme Freude doch auch ein Schuß Bedauern mischen.

Immerhin: lassen wir all die Sterbeszenen, die wir in den verschiedenen Filmen zu sehen bekommen haben, noch einmal an uns vorübergleiten, so finden wir über die beiden festgeprägten Bewegungen, die sozusagen für die große Masse bestimmt scheinen, auch etliche individuelle Leistungen. Der Tod Siegfrieds im ersten Teil der „Nibelungen“ mag dabei ausgeschaltet bleiben, denn wie Helden sterben, das ist ein Kapitel für sich. Aber im „Fridericus Rex“ gehört die Sterbeszene des alten Königs, dargestellt von Steinrück, zu den ergreifendsten Bildern, die je von geschickter Regiehand gestellt wurden. Erhöht wurde hier die Unmittelbarkeit der Wirkung durch den beachtenswerten Umstand, daß die Leistung Steinrücks nicht durch Wiederholungen und Einblendungen auseinandergezerrt wurde. Das nämlich erschwert unter Umständen die Arbeit des Filmkünstlers in diesen gewaltigen Nervenstrapazen so ungemein, daß Einzelmomente auch nach einmaliger Durchspielung der Szene nochmals rekonstruiert werden müssen, um Gelegenheit zu den Großaufnahmen zu geben. In diesen Fällen ist durchweg die Geflicktheit des Vorganges herauszufühlen.


Polikuschkas letzte Stunde

Der genannten Szene Steinrücks ist übrigens an durchgespielter Innerlichkeit nur eine andere an die Seite zu stellen, nämlich die Mosjukins in „Polikuschka“. Diese beiden personifizierten Gegenpole sind insofern sehr lehrreich, als sie zeigen, wie die leidenschaftliche Natur eines preußischen Soldatenkönigs sich mit ihrer letzten Stunde fast körperlich auflehnend abfindet, während der Russe, der einen geknechteten Sklaven des alten Reußenlandes verkörpert, sich mit einer demutvollen Fatalität ergibt. Es ist schwer zu sagen, wo die höhere Intensität des schauspielerischen Gefühles liegt: bei Mosjukin — oder bei Steinrück. Das erbarmungslose Schicksal, dessen Opfer sich der Russe wähnt, ist in seiner aus der Dummheit ge-

borenen Forderung an das Individuum so ungeheuerlich für uns, daß es uns fast wie ein höheres Walten anmutet; als ein Walten, das dem natürlichen Ende des preußischen Königs fast ein gleich tragisches Ereignis an die Seite stellen zu wollen scheint.

Alles in allem sind wir gegen die früheren Jahrhunderte gefühlvoller geworden; die „gute alte Zeit", die eigentlich, je weiter sie zurückliegt, um so besser gewesen sein müßte, hat trotz der gewissenhafteren und strengeren Umzirkelung des Begriffes der Tragödie, trotz des moralisierenden Einflusses dieser läuternden Kunstform, auch der letzten Stunde des Menschen eine wesentlich leichtere Auffassung bewiesen, als sie uns heute mit dem guten Ton und mit wirklicher Herzensbildung vereinbar erscheint. Wir sind heute so feinnervig, so empfindlich geworden, daß wir uns gegen jeden frivolen Spötter auflehnen würden, der die „letzte Stunde" zum Gegenstand respektloser Bemerkungen machen würde. Das Gruseln ist offenbar stärker geworden, als es früher war. Es erscheint uns beinahe undenkbar, daß in unsern Tagen, da die Nachricht von Mord und Selbstmord etwas Banales geworden ist, die Tragik hinwegdisputiert werden sollte. Womit ungefähr die Meinung bestätigt ist, daß die Völker, die zarter werden, auch — feiger und lebensanhänglicher werden. Eine alte Geschichte an und für sich.


Maria Jacobini in „Bohême" Phot.: National

Halten wir nämlich unsern hochgespannten tragischen Tiraden, unsern durchgefeilten dramatischen Sterbeszenen die kühle Trockenheit längstentschwundener Literatur- und Kunstepochen entgegen, so begegnen wir, ehe wir uns dessen versehen, den lustigsten und derbsten und eben deshalb wohl auch den gesündesten Scherzen in Romanzen, Spott- und Schauerballaden. Gilt uns heute die Tragik noch immer als ein läuterndes Kunstmoment, so ist es unzweifelhaft vor Jahrhunderten anders damit bestellt gewesen. Leopold Friedrich Günther von Göckingk, der so um 1800 herum dichtete und sang, war noch einer der mildesten, wenn er in seiner ziemlich gemäßigten Ballade vom „getreuen Hund" kaltlächelnd nur diesen einen Schluß hinsetzt:

Macair erzittert und erbleichte;
er bat; — umsonst! Da kamen schon
zwei Priester, führten ihn zur Beichte
und Absolution, —
worauf, als er sich sträuben wollte,
der Henker fest ihn band,
und — nur ein Schwertschlag —
schnappend rollte
sein Kopf schon in den Sand.

Dieser schnappende Kopf ist also der balladeske Rührton, mit dem alles das an Bedauern ausgedrückt ist, was man um diese Zeit volkstümlich-literarisch über Macairs Tod zu sagen wußte. Volkstümlich-literarisch: — das sei betont, denn schließlich ist ja auch der Film nur eine volkstümliche Form der Literatur.

Uebrigens ist Ludwig Heinrich Hölty, der etliche Jahrzehnte früher lebte, diesem Dichter bereits überlegen. In seiner „Elegie auf ein Landmädchen" gibt ihm die Leier die folgenden gefühlvollen Rhythmen ein:

Wilhelm! Wilhelm! Sterbeglocken hallen,
Und die Grabgesänge heben an.
Schwarzbeflorte Trauerleute wallen,
Und die Totenkrone geht voran.
Wilhelm wankt mit seinem Liederbuche
Nassen Auges an das offne Grab,
Trocknet mit dem weißen Leichentuche
Sich die hellen Tränen ab.

Noch etwas früher ist dann von Christian Friedrich Schubart aus Oberfontheim in Württemberg die schaurige Geschichte vom „Fluch des Vatermörders" gedichtet worden. Es schildert in aller gedrängten Kürze die Erlebnisse der Brautführerin Kunigunde, die in



Die erste und hervorragendste Guillotine-Scene des Films: Pola Negri in „Madame Dubarry" Phot.: Ufa

einem zugigen Gemach übernachten muß, weil am Hochzeitstage alle andern Räume überfüllt sind. Kaum ist Kunigunde, oder Gundel, wie Schubart sie nennt, im Bett, als auch schon der Spuk losgeht. Eine hagere Gestalt taucht auf, ein blasser Mann geht um. Er hält die lange, trockene Hand über das wärmende Feuer und erklärt, daß er verflucht sei, worauf Gundel aus dem Bett springt und ihn fragt, ob er Geist oder Mensch sei. Darauf antwortet der Greis, indem er auf die nachschleifende Kette deutet:

Der Ritter, der heut Hochzeit hat,
ich bin, ich bin sein Vater;
er legt mir diese Ketten an;
ich alter, ich verfluchter Mann,
ich zeugte diese Natter.

Seit fünfzehn Jahren also schläft der Alte auf kalter, fauler Streu, und er erhält nur schimmliges Brot sowie Wasser.

Schau, Mädel, diese Lumpen sind
verfault um meine Hüfte.
Sieh, Läus' in diesem grauen Bart,
und rieche, bist du nicht zu zart,
des eignen Unrats Düfte.

Selbstverständlich will Gundel das Schicksal des Alten rächen, da aber taucht irgendwo oben im Gewölbe ein weiterer hohler Schädel auf, und dieser entschleiert der armen Gundel die trübsten Familienverhältnisse:

Verfluchter Sohn, sprach das Geripp,
dir, dir ist recht geschehen!
Wer seinen Vater würgt den trifft
weit mehr als Dolch und Schwert und Gift:
ihn treffen Höllenwehen!

Es ist klar, daß Gundel nun nichts mehr einzugreifen findet; wenn der anrüchige Alte seinen Vater erwürgt hat, so mag er getrost auf Lumpen schlafen und von seinem eigenen Sohn abermals mißhandelt werden. Die Romanze vom „Vaterfluch" zeigt nur, daß man die Läuterung nicht durch hochstelzige Tragik, sondern durch balladeske Gemütlichkeit zu bewirken glaubte. Wenn man eben — überhaupt etwas glaubte.

Friedrich Wilhelm Gotter, der vor bald zweihundert Jahren in Gotha das Licht der Welt erblickte, erwärmte sich aus den gleichen Motiven für die „Blaubart"-Angelegenheit. Endlich ereilt Trulle, Blaubarts letztes Weib, das Schicksal: sie dringt in das verschlossene Gemach ein, läßt vor Schreck über das Entsetzliche die Schlüssel fallen, diese färben sich rot — und Trulle verzweifelt. Denn:

Noch vor Nacht kommt ihr Barbar,
Fragt mit aufgeworfnem Rüssel:
„Weib, wo hast du meine Schlüssel?"
Zitternd reicht sie sie ihm dar.

Blaubart zieht, wie man heute sagt, die Konsequenzen, und das ohne viel Brimborium und Gefühl:

„Gut, so weißt du dein Geschick!
Jene dort sind dein gewärtig!
Mache dich zur Reise fertig!
Dein ist noch ein Augenblick!"

Blaubart rät ihr noch schnell ein Stoßgebet an, — aber ehe Trulle sich damit abgeben kann, kommt das tragisch-läuternde Ende:



Der Galgen als Sinnbild der grausamen Gerechtigkeit: Steinrück in der Hauptrolle Phot.: Westi

Blaubart kriegt den Tod zum Lohn,
Wird gekocht in heißer Lauge;
Trulle kömmt mit blauem Auge
Dieses Mal noch so davon.

Die Zahl der Dichter, die sich in populärem Sinne mit der Tragik der letzten Stunde befaßten, die also, weil sie sich an die breite Masse der damaligen Gegenwart wandten, den Maßstab für den Wechsel im heutigen „öffentlichen Geschmack" liefern, — die Zahl dieser Dichter könnte um ein Beträchtliches erweitert werden, um ein sehr Beträchtliches sogar. Die blutrünstigen, dabei aber qualitativ nicht einmal auf dem Niveau des Bänkelgesanges stehenden Romanzen von J o h a n n F r i e d r i c h L ö w e n gehören zu den kostbarsten in dieser Hinsicht; der Ueberfall auf ein Nonnenkloster, in dessen Verlauf die Aebtissin sich genötigt sieht, sich selbst zu erstechen, ist durchaus aus dem transzendentalen Geist jener Tage geboren:

Doch seht die keusche Domina
Ein Küchenmesser fassen.
Sie sprach: „So starb Lucrezia,
So will auch ich erblassen!"
Die Schwestern brachten sie zur Ruh
Und sangen Klagelieder,
Und sangen: „Domina, wie du
ersticht sich keine wieder!"

Immer und immer kehrt das tragische Motiv hervor, immer und immer ist es aber auch eine gewisse unlyrische, kraftvolle, robuste Hinwegsetzung über den Schmerz, dessen Betonung wir in der nachwertherschen Zeit als unerläßlich halten. Absichtlich sage ich „nachwerthersche" Zeit, da die Vergangenheit der antiken Chöre uns wenig vergleichende Anhaltspunkte liefert. Für diejenigen unter uns, die sich mit der vorschreitenden Verzärtelung der Völker und ihren Folgen zu beschäftigen belieben, mag die starke Anspannung, die unser Kunstleben durch die Verweichlichung gewisser moralisch-ästhetischer Axiome erfahren hat, zu beunruhigenden Ausblicken führen, — aber schließlich ist kein Ausblick so schmerzhaft, daß nicht ein billiger Trost, ein allzu billiger Gemeinplatz darüber hinweghülfe.

Und mit ihm wollen auch wir uns zufrieden geben. Zwar werden die Dramatiker, die stets in den höchsten Höhen und tiefsten Tiefen menschlicher Gefühle zu schweben pflegen, mit dieser Genügsamkeit nicht einverstanden sein; aber was hilft es schließlich: mit dem Rüstzeug gelahrter Philologie oder frumber Theologie kommen wir ebensowenig der tatsächlichen Literatur wie dem tatsächlichen Leben näher. Wenn wir uns von der glücklichen Herzlosigkeit vergangener Perioden entfernt haben, so vermag natürlich auch der Film in der Darstellung der „letzten Stunde" sich dieser Gefühlsunterlage nicht zu entziehen. Wir haben in dieser „Kunst für die Masse" die beste Versinnbildlichung des geistigen Gehaltes unserer Tage, nämlich jenes Gehaltes, der sich aus Nüchternheit und dekadenter Zartheit zusammensetzt.

Sind die Regisseure unbekannt?



Ich will Ihnen etwas sagen", meinte Hanns Schwarz zu mir, „ich will Ihnen etwas sagen! Es ist ja sehr schön, daß Sie da Bilder von meinen Filmen bringen, von der „Stimme des Herzens" und so weiter, aber daß Sie gar nicht meinen Namen nennen, das ist weniger schön. Sehen Sie, da bin ich neulich in einer Gesellschaft, — und in Deutschland ist es immer üblich, nach dem Beruf der Leute zu fragen, mit denen man zusammenkommt. Was sind Sie? fragt mich also wieder jemand. Ich bin Filmregisseur! erwidere ich. Ach, sagt die Dame, Filmregisseur? So, so, Sagen Sie, was macht man denn als Filmregisssur eigentlich? Welche Filme haben Sie überhaupt schon gemacht...? — Das fragt die Dame, und ich hatte die peinliche Aufgabe, ihr zu erklären, daß ich immerhin schon, ohne daß es der Oeffentlichkeit aufgefallen sei, „Zwei Menschen" inszenierte, dann „Nanon" und nun „Die Stimme des Herzens". Aber so ist das: wer die Hauptrollen in einem Film spielt, weiß ein jeder, — wer aber der Regisseur ist ... und daß überhaupt so etwas wie ein Regisseur sein muß, das weiß niemand."

„Ganz so schlimm wird es nicht sein, —" warf ich ein.

„Doch, doch," ereiferte sich Hanns Schwarz, „es ist schon so. Und schließlich hängt doch vom Regisseur viel ab. Sehen Sie, ich strebe immer danach, meinen Filmen eine bestimmte Atmosphäre einzuhauchen. Wenn auf dem Filmbild eine Familie um einen Kaffeetisch versammelt ist und wenn der Kaffee in der Kanne dampft, so muß das Publikum, muß der Kinobesucher den Eindruck haben, Kaffeedampf zu riechen. Erst dann ist die Illusion, welche durch den Bildvorgang gegeben ist, vollkommen.

Bei meinem ersten Film, den „Zwei Menschen" nach dem Roman von Voß, habe ich das Gleiche bei den Alpenszenen angestrebt, und es scheint mir, wie mir Besucher versicherten, hier auch gelungen zu sein, die Atmosphäre des freien Berglandes im Bilde festzuhalten.

Der Regisseur ist also, ohne daß ich pro domo rede, wohl wert, nicht immer verschwiegen zu werden.

Stellen Sie sich vor, welche An-



HANNS SCHWARZ

Niemand

kennt uns! klagt Hanns Schwarz. Und dabei sind die Regisseure doch wichtige Personen!

strengungen mitunter nötig sind, um die Darsteller dazu zu bringen, die Atmosphäre eines Milieus zu erfassen, sich darin einzuleben und außerdem noch die seelischen Stimmungen aus der Handlung heraus zu verdolmetschen. Ich möchte, wenn ich mich hierüber auslasse, nur etwas zur Popularität des Filmregisseurs überhaupt tun. Nicht für mich allein rede ich, sondern für alle Kollegen. Also — ich hatte in meinem ersten Film mit der Gräfin Esterhazy zu tun, die doch noch unausgeprobt war. Wie sollte ich es machen, diese Darstellerin weinen zu lassen in dem Augenblick, in dem ich die Tränen brauchte? Es hat eine ganz erkleckliche Zeit gedauert, ehe ich dahinter kam, wie ich zu verfahren hatte. Und dann folgte ich folgendem Rezept: hatte ich die Dekoration fertig stehen, so mußten die Lampen ausgeschaltet werden, die Beleuchter traten ab, jedes Hämmern im ganzen Atelier unterblieb, alle Zuschauer und Atelierlöwen mußten sich zurückziehen. Ich selbst setzte mich zur Gräfin und erzählte ihr, als rechnete ich gar nicht mehr mit den Aufnahmen, irgendeine grausige, erdichtete Geschichte, etwas von einem armen Kinde und der leidenden Mutter oder von einem leidenden Kinde und der armen Mutter, und wenn die Sache dann vor lauter Traurigkeit fast zu riechen anfing, dann schnappte die Esterhazy ein ... denn sie hatte eine ungeheuere Empfänglichkeit des Gemütes ...! und im nächsten Augenblick wurde die Szene gedreht. Der Operateur kannte mein Verfahren, er hielt sich bereit, ebenso hielten sich auch die andern Darsteller bereit ... und schließlich erfolgten die Tränenausbrüche mit berechenbarer Zeitpräzision.



Regieführen fördert unter Umständen sogar die Gesundheit



Mit der Gattin

Etwas anders war das Verfahren, das ich bei Mary Johnson einzuschlagen hatte. Ich hatte den Vorsatz, die Künstlerin zu engagieren, vor längerer Zeit gefaßt, und da schriftliche Verhandlungen zu langsam erschienen, setzte ich mich kurz entschlossen auf Bahn und Schiff und erreichte Mary Johnson oben in Norwegen. Wie aber sollten wir uns dort nun verständigen: sie sprach nicht deutsch, ich nicht schwedisch oder norwegisch ... Die Sache schien unlösbar. Da ging ich denn mutig ans Werk, stellte mich vor der jungen Dame auf, nahm mein Manuskript in eine Hand, fuchtelte mit der andern in der Luft herum — und explizierte so Bild für Bild, Szene für Szene. Mary Johnsons große Augen hingen unterdessen unverwandt an meinem Munde, ich sprach gar nicht mehr in dem Gefühl, eine Ausländerin vor mir zu haben. Ich redete mich ganz einfach in Wärme und Feuer ... Und als ich endlich fertig war, da erhob sich auch Mary Johnson von ihrem Platz, trat auf mich zu, ergriff mich am Unterarm und sagte strahlend: „Manuskript bon ... verstanden ... ick Rolle ...“

Wo finde ich Filmstoffe?

In diesem Falle hatte ich bereits mimisch — wie darf ich sagen? — Willen und Temperament übertragen. Und das setzte sich dann in der praktischen Arbeit fort. Bis Mary Johnson — oder Frau Röd, wenn ich bürgerlich korrekt sprechen will! — hinreichend Deutsch gelernt hatte, um mich Wort für Wort zu verstehen. Bis zu diesem Zeitpunkt aber verlief die Einstudierung einer jeden Szene etwa so, daß ich mich vor Mary Johnson aufstellte und — beispielsweise — ganz langsam erzählte: „Die Straße ist ganz dunkel — kein Mensch ist zu sehen — Mary friert vor Alleinsein — so finster ist es — sie kraucht in sich zusammen — brr ... so kalt und finster ist es ...“ und so fort. Und als hätte die Künstlerin jedes Wort begriffen, so korrekt führte sie die Stimmungen aus. Die durchgebildete Künstlerschaft dieser Frau setzte sich jede meiner Gesten, jeden Laut meiner Stimme unverzüglich und treffsicher in persönliches Spiel um.

Also — sagen Sie selbst, ist der Regisseur nicht wert, daß man ihn aufmerksamer behandelt?“

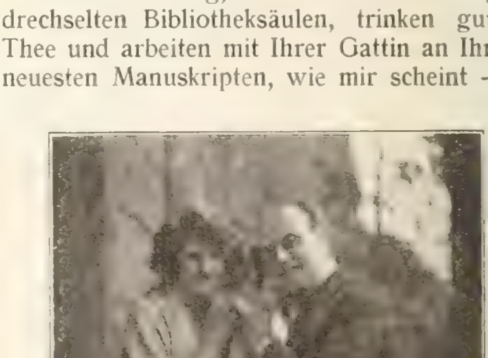
„Unbedingt,“ gab ich zu. „Aber bitte: wievielen Personen haben Sie das bereits anvertraut, was Sie soeben mir erzählten? Ich meine Ihre Methode, Ihre Art zu inszenieren?“

„Noch niemand,“ lächelte Hanns Schwarz. „Ich liebe eigentlich derartige Mitteilungen nicht; es mag ein Stück Bescheidenheit sein, was mich dagegen eingenommen sein läßt.“

„Bravo,“ bestätigte ich. „Sie haben noch niemand etwas davon erzählt, — niemand weiß etwas mehr von Ihnen, als daß Sie drei Filme gemacht haben. — Sie haben keinen persönlichen Reklamechef wie .... wie ....“

„Gibt's denn so was?“ fragte Schwarz entsetzt.

„Was gibt es denn nicht? Sie sitzen hier in Ihrer Wohnung, betrachten sich Ihre gedrechselten Bibliotheksäulen, trinken guten Thee und arbeiten mit Ihrer Gattin an Ihren neuesten Manuskripten, wie mir scheint —“



Vielleicht weiß der Hund was?

„Das stimmt,“ warf er ein.

„Na also,“ beruhigte ich ihn, „und da soll ein Hahn oder eine Henne sich um Sie kümmern? Ich will Ihnen etwas verraten: Wenn ich heute Bilder aus dem Atelier, aus dem deutschen Atelier haben will, so bekomme ich sie meistens .... n i c h t! Die deutschen Gesellschaften wissen nicht, daß man Bilder braucht, um von Filmen reden zu können. Die Amerikaner geben mir Bilder zu Dutzenden, wenn ich sie nur darum angehe. Von Fairbanks, Chaplin, Frau Talmadge, Rex Ingram und jedem kleinen amerikanischen Film-Negerjungen bekomme ich Hunderte von Bildern, die einzelne Momente aus der Aufnahme zeigen; — ein deutscher Regisseur hat so etwas nie auf Lager. Oder haben Sie ein Bild von sich, das Sie bei der Arbeit zeigt?“

Hanns Schwarz lächelte beschämt: „Nein — allerdings nicht ....“

„Na — wie soll man sich also mit dem Regisseur Hanns Schwarz befassen können, wenn er nicht einmal ein Zivilbild von sich hat?“

„Oder doch,“ meinte Schwarz sinnend, „warten Sie mal .... Da hat man, ohne daß ich es wußte, mich einmal geknipst, wie ich bei der Aufnahme umherraste ....“



Eine Atempause

„Zeigen Sie das Bild!“ bestimmte ich.

Endlich war es herausgefunden.

„Die deutschen Regisseure drehen schlecht und recht ihre Filme,“ fuhr ich fort, „aber an das hübsche Bildmaterial, das die Amerikaner von jedem Film bereithalten, denkt keiner von ihnen. Und das ist es doch gerade, was so sehenswert ist. Ich möchte



Gottseidank, daß Sie kommen!



Vorbereitungen zum Manuskript

allen Leuten, die sich darüber beschweren, daß sie nicht bekannt genug sind, den Kopf waschen: Kinder, tut doch was für euch! Oder sollen wir euch die Würmer einzeln ... ach, pardon .....“

„Schimpfen Sie nur,“ klagte Hanns Schwarz.

„Wie kamen Sie denn überhaupt auf den Einfall, Filme zu machen?“ forschte ich, da ich ihn nun einmal so weit hatte, daß er nicht mehr gegen mich und die Oeffentlichkeit polterte. Man muß, bekanntlich, jeden Menschen klein machen, ehe man etwas aus ihm herausholt.

„Wie ich darauf kam?“ wiederholte Schwarz, „ja, das ist eigentlich sehr komisch. Sehen Sie, ich bin von Natur Maler und Architekt. Diese beiden malerischen Berufe haben ja etwas recht Verwandtes mit der Filmregie, — immer kommt es auf die Bildwirkung, auf die malerische Linie an. Ich hatte in Wien gearbeitet, dann in Paris das Palais der Rothschild restauriert, war in England, in Aegypten, dann in Düsseldorf gewesen .... kurz, ich hatte mich weidlich umgetan. Da wurde ich auf den Film aufmerksam, und er interessierte mich. Aber nicht vom regielichen Standpunkt aus, sondern als Architekt dachte ich mir, daß da doch mancherlei zu machen sei. So saß ich denn eines Tages im „Romanischen Café“ an der Gedächtniskirche, mein Gott, wo soll man sonst sitzen? Da saß ich und hörte ungewollt, wie am Nebentisch ein Ausländer einem andern Herrn erzählte, daß seine Regierung einen Film zu machen gedächte.

„Große Film von bulgarische Volk muß sein!“ sagte er. Und ich entnahm seiner flotten Rede weiter, daß die bulgarische Gesandtschaft an der Angelegenheit interessiert sei. Schüchternheit hätte mir nicht viel geholfen, also ....

Und ich trat zu den beiden Herren hin, stellte mich vor und bat um Entschuldigung — und was man in dergleichen Fällen noch alles zu tun pflegt. „Die bulgarische Regierung will einen Film machen,“ nahm ich die Diskussion auf, „aber meine Herren, da hätten Sie sich doch an meine Firma wenden sollen, so etwas ist unsere Spezialität.“

„Ich bin fremd in Berlin,“ bestätigte mir der Bulgare, „wie heißt denn Ihre Firma?“

Aufs Geratewohl warf ich einen Namen hin, der wie eine Firma klingen mochte. Nehmen wir an, ich hätte „Turandot“-Film-G. m. b. H. gesagt. In Wirklichkeit war der Name etwas anders.

„Turandot — Turandot ...“ wiederholte der Bulgare nachdenklich ... „Den Namen habe ich noch gar nicht gehört.“

„Ja,“ fiel ich ein, „da sieht man, daß Sie die deutschen Firmen gar nicht kennen. Sie müßten ja auch sonst davon unterrichtet sein, daß wir gerade solche Filme als Spezialität betreiben, wie Ihre Regierung einen machen lassen will.“

Ich mußte bei den beiden Herren einen passablen Eindruck hinterlassen haben, denn wir verabredeten für den nächsten Mittag eine Besprechung bei der bulgarischen Gesandtschaft. In der Frühe des nächsten Tages hatte ich nichts Eiligeres zu tun, als mir Briefbogen mit der Firma der „Turandot“-Film-G. m. b. H. drucken zu lassen, dann begab ich mich zu einem Rechtsanwalt, gründete hier die G. m. b. H. in aller Form, ernannte mich zum Direktor des Unternehmens, ließ mir expreß Visitenkarten herstellen .... und fand mich um ein Uhr auf der Gesandtschaft ein. Der langen Verhandlungen kurzer Sinn war, daß ich — oder die „Turandot“-Film- G. m. b. H. den Auftrag erhielt, einen großen bulgarischen Kulturfilm herzustellen, der die bulgarische Geschichte in gewaltigen Zügen und die gegenwärtigen kulturellen Errungenschaften in imposanten Szenen zu zeigen hatte. Ich verpflichtete als Operateur Herrn Reinwald — und rüstete meine Expedition aus. Alles verlief nach Wunsch: ich stand unter dem Schutze der bulgarischen Regierung. Ich erhielt einen umfassenden Reisepaß, durch den ich mit den unmöglichsten Befugnissen ausgestattet wurde, — mehr oder weniger hatte halb Bulgarien stramm zu stehen, sobald ich auf der Bildfläche erschien, — und dann bekam ich einen Sonderzug von Berlin nach Sofia, einen Sonderzug, der aus einem Salonwagen, einem Schlafwagen, einem Speisewagen, drei Lastlowries und einer militärischen Eskorte von einem höheren Offizier sowie etlichen Soldaten bestand. Was ich nur als nötig und nützlich angab, wurde mir gestellt, und wenige Wochen später trat ich die Aufnahmereise nach dem Balkan an....

Der Film wurde gut. Ich zeigte ihn nach Monaten in Berliner Fachkreisen, wo man ihn unter dem Titel „Bulgarien, Land und Leute“ in Umlauf setzte, und überall billigte man sowohl die dramaturgische Aufmachung des Kulturfilms wie auch die bildhaften Einzelheiten. Ich durfte mich, selbst als Direktor der „Turandot“-Film-G. m. b. H., auf meinen Lorbeeren ausruhen, denn ich hatte niemand betrogen. Aber schließlich setzte man mir doch einen Floh ins Ohr: „Warum machen Sie denn keine Spielfilme?“ fragte man mich. „Ihr Bulgarienfilm beweist doch, daß Sie das Zeug dazu haben.“

„Ich habe kein Geld,“ gestand ich.

„Das besorgen wir Ihnen!“

Und so wurde es allmählich; ich fand mich mehr geschoben bei diesem Wechsel, als daß die Umstellung von mir ausgegangen wäre. Ich bekam die Mittel, um die „Zwei Menschen“ zu machen, und sie wurden ein beispielloser Erstlingserfolg.

Aber wenn ich Ihnen das nun erzähle, — sagen Sie selbst, wen in aller Welt interessiert das?“ schloß Hanns Schwarz seinen Bericht.

Ich mußte diesen Menschen, der sich so bitter über sein geringes Bekanntsein — nein, nicht doch: der sich so bitter über die Vernachlässigung der Regisseure in der öffentlichen Wertschätzung beklagt hatte, beinahe wie ein neues Weltwunder anstarren. Und über diesen erstaunten Blick wurde endlich auch er stutzig.

„Oder meinen Sie, daß das doch interessiert?“ forschte er.

„Ich wüßte nicht, was mir bisher Ehrlicheres und Interessanteres von einem Filmregisseur erzählt worden wäre,“ bestätigte ich ihm. „Sie haben mir, Gott sei Dank, so gar nichts Künstlerisches aufgetischt .....“

„Nicht doch,“ wehrte er nun ab. „Ich will Filme machen, bei denen das Volk sich getroffen fühlt; für mich ist die vox populi die einzige Richtschnur. Auch das, was zu Tränen rührt, kann schön sein, ob nun dieser oder jener dazu „Kunst“ oder sonstwie sagt. Und darum ist es ja gerade das Schöne, daß ich bei dem Film, den ich nun herauszubringen gedenke, sozusagen der Souverän vom Ganzen bin und mir niemand wieder dreinspricht, wie es sonst leicht .... na, Sie verstehen ja schon ....“

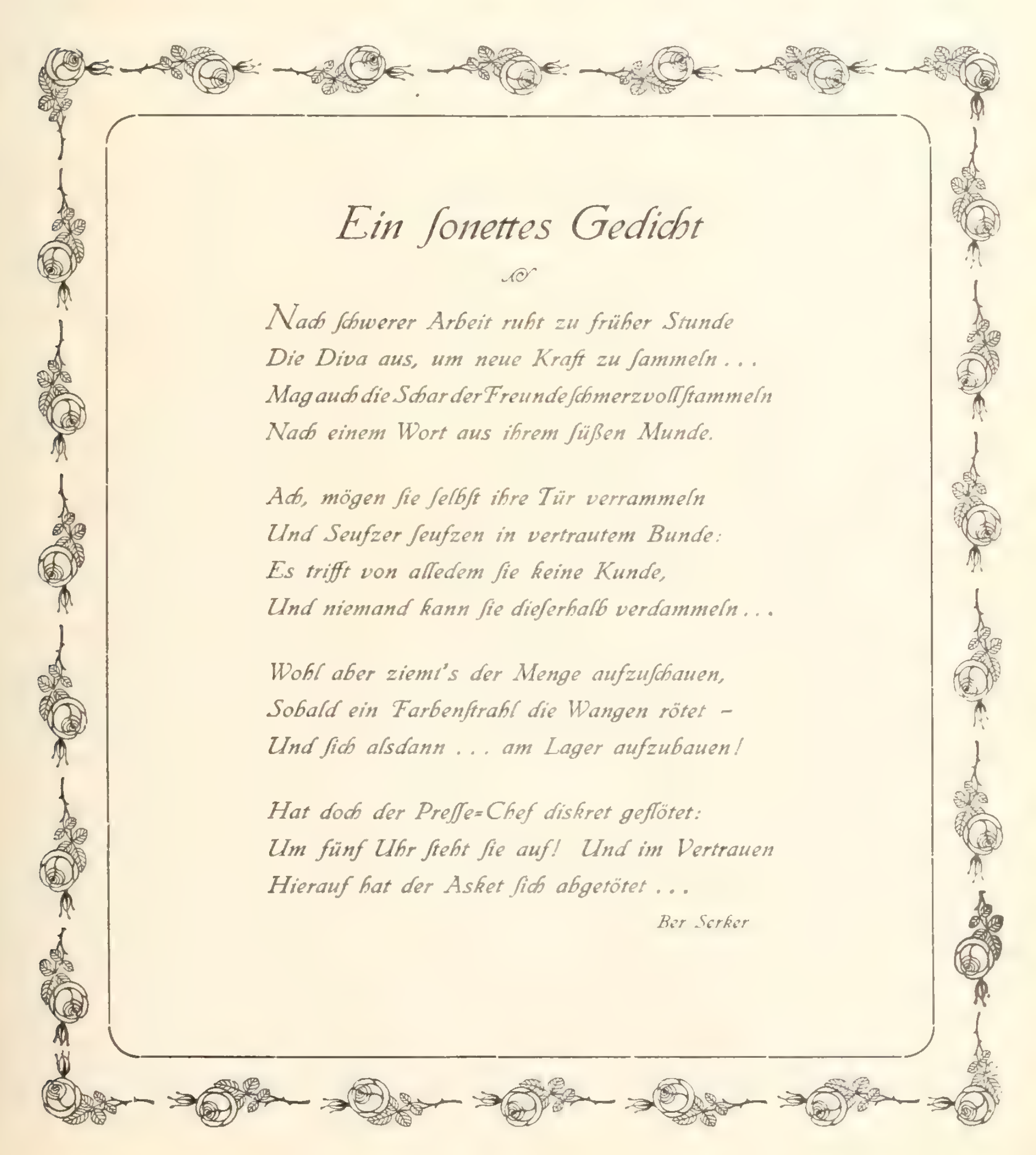
„Und die Bilder?“ erinnerte ich ihn.

„Welche Bilder, wie —?“

„Hatten Sie mir nicht Bilder versprochen? Hier aus Ihrem Heim, — von Ihrer Gattin, — Ihre Freunde wollen sehen, wie Sie leben, wie Sie Ihre Bekannten empfangen, — wie Sie Ihr neues Manuskript mit Ihrer Gattin besprechen, — wie Sie sich die Zeit vertreiben ....“

Da wurde Hanns Schwarz wieder einsilbiger. „An diesen Gedanken muß ich mich doch erst langsam gewöhnen,“ meinte er errötend.

Und daß es Filmregisseure gibt, die noch erröten können, war eigentlich das überraschendste Ergebnis dieser Unterhaltung mit Hanns Schwarz.



Ein ſonettes Gedicht

Nach ſchwerer Arbeit ruht zu früher Stunde
Die Diva aus, um neue Kraft zu ſammeln ...
Mag auch die Schar der Freunde ſchmerzvoll ſtammeln
Nach einem Wort aus ihrem ſüßen Munde.

Ach, mögen ſie ſelbſt ihre Tür verrammeln
Und Seufzer ſeufzen in vertrautem Bunde:
Es trifft von alledem ſie keine Kunde,
Und niemand kann ſie dieſerhalb verdammeln ...

Wohl aber ziemt's der Menge aufzuſchauen,
Sobald ein Farbenſtrahl die Wangen rötet –
Und ſich alsdann ... am Lager aufzubauen!

Hat doch der Preſſe-Chef diskret geflötet:
Um fünf Uhr ſteht ſie auf! Und im Vertrauen
Hierauf hat der Asket ſich abgetötet ...

Ber Serker

Die Gesundpflegerin

oder

Das höchst bemerkenswerte Abenteuer eines Filmregisseurs

Die Krankenschwestern stecken die Hauben zusammen. Weiße Flügel wehen und flattern aufgeregt über dem Ereignis. Und dann wird getuschelt; und erzählt; und geaht und geoht. Nur zwei Minuten lang, der strenge Dienst in diesem Haus der Not und der Pflicht gibt nicht mehr Zeit frei für kleine geflüsterte Geheimnisse aus der großen Welt draußen.

Immerhin — die braven Schwestern stecken die weißen Hauben zusammen: da war sie wieder, die Schöne, die Rauschende. die im Auto vorfährt, die einen Arm voll Blumen bringt und die Blumen so zärtlich an die Brust drückt, als trüge sie Kinder. Und die so dunkle, von innen erleuchtete Augen hat, die geradezu aufjubeln, wenn sie in das Zimmer Nummer 9 tritt.

„Ja, sie ist die einzige, die er empfängt," stellt Schwester Kläre fest, als gelte es, ein Sittenzeugnis zu geben, „all die anderen läßt er gar nicht heran."

„Zehn Mädels waren heut hier und fragten nach ihm," meint die Schwester Irmgard und schüttelt nur so den Kopf über die Welt, die keine anderen Sorgen hat.

Und Kläre kann es nicht begreifen: „Nun liegt er schon fünf Tage hier. Und hätte doch bereits am dritten Tag fort können; es war doch wirklich eine Kleinigkeit, die Operation, fast nur ein kosmetischer Eingriff. Und Tag und Nacht hält er sich eine Extraschwester. Wozu nur? Denkt bloß: Die Extraschwester muß sogar drinnen bleiben, wenn die Große kommt . . . na, na, ich hab mir einen Filmregisseur nicht so artig vorgestellt."

„Er will noch drei Tage bleiben," ereifert sich Irmgard — da schrillt die Klingel durch den Korridor des Sanatoriums — die Hauben flattern auseinander, der harte Dienst ruft zu den Schwerkranken. In die süße Schwere der Aetheratmosphäre weht der versprengte Duft eines herben Parfüms.

* * *

Der Filmregisseur auf Nummer 9 ruft die Extraschwester Maria an sein Bett und erzählt ihr, aufgeräumt und heiter, Dinge, die sie sehr, aber schon sehr in Staunen versetzen.

* * *

Die Nacht deckt alle Geräusche zu. Wieder stecken die Schwestern die Hauben zusammen. Und die Extraschwester Maria berichtet höchst aufgeregt: „Wißt Ihr, was er von mir gewollt hat? Ich soll ihn, wenn er übermorgen die Klinik verläßt, daheim weiter pflegen. Ja, der Mann ist doch ganz gesund? Wozu braucht der eine Heimpflege? Na, wenn er mir mit Dummheiten kommt — dann kann er aber was erleben!" Höchst bedenklich flattern die Hauben . . .

* * *

Am übernächsten Tag hat der berühmte Regisseur das Sanatorium verlassen. Zwölf Mädchen vom Film standen Spalier. Sie waren glücklich, daß sie ihn lebend sehen durften. Der Korridor war ein einziger Garten. Es duftete wie an der Riviera. „Er fuhr mit der Großen und mit Schwester Maria im Auto davon. Und in der Klinik roch es wieder nur nach Aether . . . .

* * *

„Arme Maria . . ." sagten die Schwestern unter ihren Hauben, und sie meinten natürlich: „Glückliche, beneidenswerte Maria!"

* * *

Tags darauf, so gegen Abend, kam Maria. Welch ein Ereignis! War sie standhaft geblieben? Ist sie ihm davongelaufen? Man steckte die Hauben zusammen. Und Maria berichtete: „Also denkt euch! Ich kann machen, was ich mag! Wir singen und spielen Klavier, und er tanzt wie ein ausgelassener Junge umher. Plötzlich klingelt's. Da springt er ins Bett. Ich öffne, — versteht sich, ein Frauenzimmer. Da muß ich ein sehr besorgtes Gesicht machen, muß sagen: Nur fünf Minuten! Und auf Zehenspitzen schleichen wir an das Krankenlager. Solltet nur dieses leidende Gesicht sehen, das er aufsteckt — als ging es mit ihm zu Ende. Ja, sogar einen abnehmbaren Notverband mußt ich ihm machen, . . . wie Besuch kommt, stülpt er den auf den Kopf wie einen Turban. Ist das Mädchen draußen — flugs segelt der Turban in die Ecke. Natürlich lege ich ihm, wie Besuch da ist, das Thermometer ein und fühle ihm den Puls und mache eine Leidensbittermiene. Ich schwindle Temperaturen, bei denen er eigentlich schon längst tot sein müßte. Dabei ist er lebendig wie ein Wiesel. Wie? Ja, auch wenn die Große kommt, muß ich sehr besorgt tun. Und warum? Schwester Maria, sagte er, bleiben Sie noch eine Woche bei mir — es ist die e i n z i g e M ö g l i c h k e i t, daß ich mich v o r d i e s e n F r a u e n r e t t e . . . Ich bin Ihnen so dankbar für Ihre Pflege! Dann schenkte er mir zehn Mark, und wir fuhren in seinem schnittigen Auto in den Grunewald."

* * *

Langsam fallen die weißen Hauben auseinander. Die Schwestern sind tief enttäuscht. S o hatten sie sich das Laster der Filmmenschen nicht vorgestellt. Man spricht in der Klinik nicht mehr von dem Regisseur. Er ist uninteressant geworden. Und auf Maria haben alle eine kleine Wut. Der Regisseur aber wird gesünder von Tag zu Tag.

Was denken Sie sich eigentlich VON DER ARBEIT DES OPERATEURS?



Nicht wahr, Sie meinen, werter Leser, der Operateur legt den Rohfilm in seinen Apparat ein, und wenn er dann „gedreht" hat, ist der Film zum Vorführen fertig!? Man hat den Witz gemacht, den Operateur den Mann beim Film zu nennen, der sein Geld im „Handumdrehen" verdient, aber so furchtbar leicht hat er es wirklich nicht. Er hat bei der Herstellung des Films einen der wichtigsten Posten inne und kann, wenn er nicht aufs äußerste an der Arbeit Interesse nimmt, den ganzen Film absolut wertlos machen.

Wie sieht denn nun die Arbeit aus? — Das Drehen der Kurbel ist natürlich das leichteste an der Sache, denn die manuelle Geschicklichkeit ist in einigen Wochen nicht unschwer zu erlernen. Trotzdem wird das schon weniger einfach, wenn es sich darum handelt, außer der mit der rechten Hand ausgeführten Kurbelbewegung (eine Umdrehung in etwa einer halben Sekunde) gleichzeitig mit der linken Hand seitlich oder in die Höhe „Panorama" zu drehen; um so mehr, als diese Kurbeldrehung wesentlich langsamer und oft in entgegengesetzten Drehungen erfolgen muß. Versuchen Sie es übrigens auch einmal selbst, legen Sie das „Filmland" aus der Hand und führen Sie mit der rechten Hand in fünf Sekunden zehn Drehungen . . . und mit der linken eineindrittel Drehungen aus, aber gleichmäßig!! Und um das noch zu erschweren, sind viele Aufnahmeapparate so eingerichtet, daß man nicht etwa an der linken und rechten Seite drehen kann, sondern hinten —, so daß also die Hauptbewegung (die der Rechten) in einer zur Brust des Operateurs parallelen Ebene

Hoot Gibson filmt Liebesscenen nur mit Musik-Begleitung — Phot.: Einstein



Der Operateur als Objekt der Aufnahme: „Im Gegenlicht“.

Die A r t der Lampen sagte ich: Sie müssen nämlich nicht glauben, daß die verschiedenen Lampensorten sich nur äußerlich, etwa in der Art der Handhabung voneinander unterscheiden. Tatsächlich liefert eine Jupiterlampe in ihrer photographischen Wirkung ein ganz anderes Licht als eine Weinertlampe, ein Scheinwerfer ein anderes als ein „Streuer“ oder ein „Spotlight“ — trotzdem beide ebenfalls Scheinwerfer sind.

Die Art der Lampenanordnung ist von maßgebendem Einfluß auf die Stimmung des Bildes: während viele Operateure nämlich ihr ganzes Augenmerk darauf legen, daß jedes Detail deutlich zu erkennen ist, also die ganze Dekoration möglichst aufhellen, wird der gute Operateur Farben oder Bildtöne herzustellen suchen: ihm liegt weniger an den Einzelheiten einer Architekturgliederung als an ihren Farbwerten hell oder dunkel.

erfolgt. Wenn Ihnen die vorige Freiübung auch nur einigermaßen gelungen sein sollte, so werden Sie voraussichtlich an dieser Uebung, beide Bewegungen in gleichmäßiger Geschwindigkeit in zwei s e n k r e c h t zueinander stehenden Ebenen auszuführen, rettungslos scheitern.

Wenn das „Drehen“ mit dem Drehen erledigt wäre, dann wäre die ganze verdrehte Angelegenheit sehr einfach: aber die Hauptsache dabei ist die Beleuchtung. Man kann sagen: man erkennt den Operateur an der Beleuchtung.

Sie werden doch wohl wissen, daß bei einer Filmaufnahme 16 bis 18 Bilder in der Sekunde aufgenommen werden, daß also das einzelne Filmbildchen sehr kurze Zeit belichtet wird (rund $\frac{1}{25}$ bis $\frac{1}{30}$ Sekunde). Erfolgt die Aufnahme nun nicht im Freien bei gutem Tageslicht, sondern handelt es sich um eine Atelieraufnahme, so ist ganz besonders starkes, künstliches Licht erforderlich. Zu einer kleineren Dekoration wird zum mindesten eine Helligkeit von 500 000 Kerzenstärken aufzubringen sein, zu einer großen die von mehreren Millionen. Eine normale Vierlicht-Ständerlampe hat eine Leuchtkraft von etwa 30 000 Hk. (Hefner-Kerzen): nun stellen Sie sich einmal die Lichtmenge vor, die ich bei einer Aufnahme in dem großen Varieté in Leipzig, dem Kristall-Palast gebrauchte, wo hundert Oberlichtlampen im Zuschauerraum, 30 Oberlichtlampen auf der Bühne, 20 Vierlicht-Ständerlampen und vier große Marine-Scheinwerfer montiert wurden! — Bei diesen enormen Lichtmengen ist es kaum noch möglich, die Wirkung von ein oder zwei Lampen mehr oder weniger auf die photographische Schicht des Filmstreifens mit dem bloßen Auge festzustellen, und es bleibt daher schließlich dem Gefühl und der Erfahrung des Operateurs überlassen, die richtige Zahl und Art der Lampen zu bestimmen.

Dabei wollen wir auch gleich die Frage aufwerfen: Soll der Operateur gestochen scharf oder weich photographieren? Im Grunde bleibt das dem Geschmack überlassen, denn der Schönheit mancher weichen Aufnahme kann man anderseits die haarscharfen amerikanischen Bilder gegenüberstellen, deren Aufnahmetechnik wir immer noch nicht genau nachahmen können. Dieser weiche Halbton im Gesicht bei amerikanischen Filmen, die Konturen (vor allem das Haar) von glänzendem Licht umflossen, dahinter ein dunkel kontrastierender Hintergrund, das gibt photographisch eine unerhörte Wirkung, die trotz aller Schärfe einen hohen künstlerischen Effekt ausübt. — Viele Operateure verwechseln nun solche gestochen scharfe Arbeit mit „Uebertechnik“ unter Vernachlässigung des künstlerischen Moments, wie sie auch Weichheit des Bildes mit Unschärfe verwechseln.

Es dürfte Ihnen, werter Leser, bekannt sein, daß einige unserer großen — meist weiblichen — Stars so verzweifelt viele Runzeln haben und überhaupt in der Nähe so erschreckend aussehen, daß es wirklich eine wahre Kunst ist, von solchen Stars eine brauchbare Großaufnahme herzustellen. Bei Runzeln muß man dann versuchen, sie genügend aufzuhellen: der Operateur „knallt“ dann dem Star so viel Licht ins schöne Angesicht, daß die Runzeln sich „außerstande“ sehen, noch Schatten zu werfen, und auf diese Weise dem Auge unsichtbar werden. Vielleicht ist Ihnen schon gelegentlich aufgefallen, daß eine Großaufnahme zu weiß aussieht: dann mag sie versehentlich „überlichtet“ sein — wahrschein-

lich ist das aber aus obigem Grunde mit Absicht geschehen. Der Operateur kennt auch noch ein zweites Mittel, um denselben Zweck zu erreichen: er befestigt vor dem Objektiv seines Aufnahmeapparates einen Gazeschleier, durch den hindurch photographiert der Kopf eine gewisse Weichheit bekommt, wobei die Runzeln gleichzeitig verschwinden. —

Die Bemühungen, einen Star bei der Aufnahme zu verschönern, sind besonders schwierig: wenn der Leser aber wüßte, daß mancher Film allein durch die Schönheit der Hauptdarstellerin verkäuflich oder aber auch unverkäuflich ist, so wird er verstehen, wie großes Gewicht auf die Geschicklichkeit des Kameramannes gelegt werden muß. Ich hatte einmal eine Dame aufzunehmen, die jeder (auch Sie, mein Wertester — ich kenne doch Ihren verwöhnten Geschmack!) als „schön mieß" bezeichnet hätte, wenigstens solange sie nicht zurechtgemacht war; vor allem besaß sie einen häßlichen tiefen Zug vor den Nasenwinkeln nach den Mundwinkeln, der sehr störte. Der Operateur ordnete nun außer der allgemeinen Helligkeit noch einige Lampen am Boden an, auch einen tiefstehenden „Streuer", wie man den kleinen Scheinwerfer nennt. Durch dieses von unten kommende starke Licht verschwanden die Züge um den Mund vollständig. Da ich der Dame außerdem, weil ihre Augenhöhlen nichtssagend klein waren, die Augenbrauen abrasiert und sie 6 Millimeter höher künstlich angebracht hatte, da sie ferner sehr raffiniert geschminkt war, erzielte sie ein wirklich gutes Bild: man konnte sie zumindest als sehr hübsch bezeichnen. (Uebrigens war sie bereits in einer der Nummern von „Filmland" abgebildet!)

Erlauben Sie mir, Ihnen bei dieser Gelegenheit einen kleinen Scherz zu erzählen, der sich in Wien zugetragen hat. Der Star war nämlich sehr hübsch — Kunststück, wenn man auch mit Liane Haid nah verwandt ist! — und der Operateur zugleich Regisseur und — — der eigene Mann. Und in letzter Eigenschaft sehr eifersüchtig, bitte schön!

Da wurde nun eine Szene gedreht, in der „sie" von einem sehr hübschen jungen „ihn" geküßt wurde, und der eifersüchtige Regisseur-Operateur, dem der Kuß zu lange dauerte, rief schließlich: „Aufhören mit dem Küssen!" und drehte in seiner Erregung die Kurbel immer schneller und schneller. Er erreichte aber gerade das Gegenteil mit dem schnellen Drehen, denn bei der Vorführung stellte es sich heraus, daß der Kuß etwa 10 m lang war und über 20 Sekunden dauerte!! —

Nicht immer kann der Operateur ruhig und bedachtsam arbeiten, besonders, wenn er schwere Aufnahmen außerhalb des Ateliers zu drehen hat. Denn so schwer manche Innenaufnahme sein mag, so schwer vor allem Tricks, bei denen meistens derselbe Film mehrmals belichtet werden muß, zu drehen sind, so selten ist damit eine körperliche Anstrengung oder gar Gefahr verbunden. Aber ist es etwa angenehm, wenn es dem Operateur Sparkuhl bei der Aufnahme zu Lubitschs „Weib des Pharao" passierte, mit seinem Aufnahmeapparat auf einem Floß umzukippen und ins Wasser zu fallen? Oder wie Gärtner mit einem Motorboot in ein künstliches Flammenmeer zu fahren und durch eine Motorpanne mittendrin stecken zu bleiben, so daß schlimme Brandwunden die Folge waren? Oder auf einer Art Vorbau, der vor dem Kühler befestigt ist, also gewissermaßen in der Luft dem Auto voranschwebend, bei 70—80 km Geschwindigkeit zu drehen? Oder mit dem Apparat tief in der Erde zu stecken und die Hufe von Hunderten von Pferden über sich hinweggehen zu lassen? — Also ich sage Ihnen, da sitze ich lieber zu Hause und schreibe solch einen Aufsatz wie diesen: wenn ich dabei auch



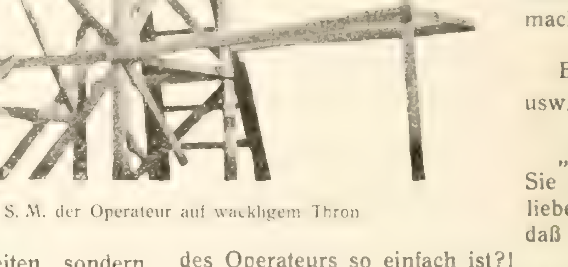
Operateur Kanturek in den Scharen

weniger (viel weniger, bitte!) verdiene, als der Mann mit dem lockeren Handgelenk!

Wie der ideale Operateur aussehen soll, ist schwer zu beantworten: Jeder Regisseur hat einen besonderen Geschmack in bezug auf die Photographie. Aber einige Eigenschaften darf er nicht haben:

Er darf nicht zu langsam arbeiten, so daß, wenn er bei brennendem Licht einstellt, den Schauspielern die Schminke zu schmelzen beginnt (was mehrfach vorgekommen ist!), daß der Strom zu viel kostet und dabei so viel Zeit vergeht, daß der Film noch zehn Tage länger dauert als vorhergesehen.

Er darf nicht zu schnell arbeiten, sondern zur kleinsten Ueberlegung sich Zeit lassen — aber vor der Aufnahme, auch vor der Lichtprobe! Er darf die Zeit zwischen den eigentlichen Aufnahmen nicht mit dem Lesen von Sportnachrichten oder mit Witzeerzählen verbringen!



S. M. der Operateur auf wackligem Thron

Er darf nicht gleichgültig arbeiten, er darf nicht, wenn man ihm eine beispielsweise unterexponierte Aufnahme vorhält, mit einem gönnerischen Lächeln antworten: dafür habe ich aber auch so viele andere gut gelungene Aufnahmen [gemacht!

Er darf nicht usw. usw.

„Nun, meinen Sie immer noch, lieber Leser, daß die Arbeit des Operateurs so einfach ist?!

Fritz Kaufmann.

AUS ALTEN ANEKDOTEN

Filmaufnahmen zur Dubarry.

Eine der größten Szenen soll gedreht werden. Die Direktion der Ufa, die Presse und viele prominente Persönlichkeiten sind erschienen, um den Aufnahmen beizuwohnen.

Alles ist zur Aufnahme bereit. Jannings und Schünzel sind schon lange, fertig angezogen, im Atelier, die Komparserie langweilt sich in der Dekoration, Lubitsch läuft aufgeregt, die Zigarre im Mundwinkel, die Faust hinter dem Ohr, herum, nur Pola Negri fehlt noch; seit einer Stunde wartet man schon auf sie. Seit einer Stunde schickt Lubitsch zu ihr in die Garderobe, aber Pola läßt sich nicht sehen.

Da sagt Lubitsch zu mir: „Alexander, versuchen Sie doch einmal Ihr Glück bei der Pola!"

Ich gehe zu der Diva in die Garderobe. Schon beim Eintreten merke ich, daß sie schlechtester Laune ist. „Kommen Sie etwa auch von Leibusch?" ruft sie mir sofort entgegen.

„Ja," gestehe ich schüchtern ein.

Wütend stampft sie mit dem Fuße auf und schreit: „O, dieser Leibusch* ist doch zu unvernünftig. Seit einer Stunde schickt er mir eine Mann nach der andere Mann in die Garderobe und läßt fragen, ob ich bin fertig, und schon seit eine Stunde lasse ich ihm sagen, daß ich in fünf Minuten bin in die Atelier!" A. A.

---

* Spitzname, den Lubitsch in der Union führte

Die Geschichten der HELEN FRANKLIN

VON JOHN O' BRIEN

III. Herrn Farnums seltsame Tage.

Daniel Farnum junior, der Chef des Getreidehauses en gros in London W. 1, Weymouthstreet, lacht Mstr. Beverly, seinen Prokuristen, gutgelaunt an. „Beverly —, das Geschäft wird, sage ich Ihnen!“

Mister Beverly macht eine etwas steife Verbeugung. „Ich hoffe“, erwidert er. Seit sechs Wochen ist er erst im Hause Farnum, hierher empfohlen von einem Freunde des alten Chefs. Man nimmt gewöhnlich seine Prokuristen nicht aus fremden Betrieben, — aber Daniel hat das Pech gehabt, mit Beverlys Vorgänger hineinzufallen. Der Mann hieß Hobson, war erster Disponent und im Besitz richtiger Vollmachten, als er die besten Geschäfte ... für seine eigene Kasse machte. Darum ist Daniel dazu übergegangen, sich seinen Sachwalter aus einem anderen Betrieb herüberzuholen. Beverly ist nicht mehr jung, er hat schon graue Haare an den Schläfen, aber er ist sehr beweglich. Er ist ein ausgesprochenes Arbeitstier, das alles selbst machen möchte. Sogar in die Korrespondenzen der anderen Abteilungen nimmt er Einsicht. Nur bei einer Stelle hat sein Arbeitseifer Schiffbruch erlitten, bei Helen Franklin.

„Kümmern Sie sich um Ihre eigenen Angelegenheiten, wie ich um die meinen, lieber Herr Beverly,“ hat Helen ihm gesagt, „so wird unserer Firma kein Steinchen aus dem Gebäude fallen!“

Beverly war etwas beleidigt zu Daniel gegangen und hatte bei ihm Beschwerde über Helen Franklin geführt. Da hatte Daniel Farnum den Kopf geschüttelt. „Es gibt Angestellte, Beverly,“ hatte er geantwortet, „die dann am nützlichsten sind, wenn sie sich ihren Vorgesetzten widersetzen!“

Das war eine Weisheit, die Beverly nicht einging, und seit diesem Tage ist er mit Helen verfeindet. Er betrachtet Helen als eine Person, die die Geschäfte in Getreide en gros gefährdet, und sooft Daniel ihm sagt: dies oder das wird gelingen! — ebensooft verbeugt sich Beverly kühl und steif, als wollte er sagen: ich glaube daran nicht, denn ich mißtraue dieser Franklin.

Niemand im Hause merkt das, nur ein Mensch ist feinfühlend genug, um die Situation klar zu überblicken. Das



„Kümmern Sie sich um Ihre eigenen Angelegenheiten, lieber Herr Beverly!“

ist Helen Franklin selbst. Sie ist auf den Tag gefaßt, an dem sie einen ernsten Zusammenstoß mit Beverly haben wird, aber sie weiß, daß sie alles tun wird, um diesen Tag möglichst hinauszuschieben. Es liegt ihr nichts daran, Daniel Ungelegenheiten zu machen; — aus den Korrespondenzen sieht sie, wieviel gute Geschäfte in der Luft liegen, so daß es eine Sünde wäre, das Gehirn ihres Chefs mit Torheiten zu belasten. Es gibt nur wenige Chefs, die einsehen, wie vernünftig ihre Angestellten sind, — aber es gibt viele Angestellte, die genau so besonnen sind wie Helen Franklin . . .

„Ich rufe Sie, wenn ich Sie brauche, Beverly", schließt Daniel Farnum seine Unterhaltung mit dem Prokuristen. „Gehen Sie nicht weg, bevor Sie mit mir gesprochen haben!"

Beverly macht abermals eine steife Verbeugung und geht durch die Polstertür ins Vorzimmer, in dem Helen Franklin sitzt. Helen hat ihn erwartet; sie steht mit ihrer Unterschriftenmappe da, bereit, in jedem Augenblick ins Allerheiligste gerufen zu werden. „Arbeitet Mister Farnum?" fragt sie leise.

Beverly sieht sie böse an: „Klar!"

Helen Franklin hebt leicht die Schultern: gegen die persönlichen Sitten dieses Prokuristen kann sie nun einmal nicht anfechten. Und sie will es auch nicht. Es genügt ihr, dem Chef von Nutzen zu sein.

An der Tür, die zur Treppe führt, bleibt Beverly noch eine Sekunde lang stehen. Er wendet den Kopf zurück. „Rufen Sie mich, wenn Mister Farnum mich wünscht!" sagt er barsch. Er spricht in so hartem Ton, daß seine Absicht, befehlen zu wollen, ganz eindeutig ist.

„Klar!" antwortet Helen darauf, ohne mit der Wimper zu zucken. Hätte dieses Zwiegespräch Zeugen gehabt, so wäre Beverly sehr beschämt gewesen.

Da erscheint Daniel Farnum im Türrahmen.

„Guten Tag!" sagt Beverly ganz umgewandelt. Und er nickt zu Helen Franklin hin, als beende er damit eine zwangslose, freundliche Konversation. Dann geht er.

Farnum hat nichts gemerkt. „Kommen Sie", sagt er zu seiner Privatsekretärin. Und als beide in seinem Zimmer sind, fährt er plaudernd fort: „Ein tüchtiger Mensch, dieser Beverly, nicht wahr? Er wird mir nicht solche Streiche machen wie Hobson, dieser Gauner! Also . . . die Unterschriften . . . Ja, ja, es müssen viel Briefe gewechselt werden, ehe ein Geschäft gelingt. Na, die Sache mit Brewster macht sich aber . . . Wie hoch ist die . . . ist der Posten? Zeigen Sie mal, da ist ja die Aufstellung! Donnerwetter . . . das heißt — pardon! Also sechzehntausend Pfund . . . hm, hm . . . Das ist ein Schlager, was?" Zufrieden sieht er zu Helen Franklin auf, die dicht neben ihm steht. Weiß der Kuckuck —! Ist doch ein Staatsmädchen, diese Helen! Aber er kommt bei ihr nicht weiter! Nicht um einen Schritt weiter kommt er!

Er setzt den Füllfederhalter, der bereits auf dem Papier ruht, noch einmal ab, lächelt verbindlich und bescheiden, nickt und sagt: „Oder meinen Sie nicht, Miß Franklin?"

„Doch, doch . . .", beteuert die Privatsekretärin und schiebt mit der zarten Hand einige widerspenstige Locken aus dem Gesicht fort.

Daniel lächelt noch immer, aber seine Miene ist etwas verlegen. „Wenn mir der Coup gelingt," sagt er, „so haben wir MacLean & Roland an die Wand gedrückt!"

„Aber die Firma steht noch immer auf der Liste!" wirft Helen kühl ein.

„Ich weiß, — ich weiß", sagt Daniel. „Ein solcher Konkurrent läßt sich nicht ohne weiteres in die Flucht jagen. Bedenken Sie, Fräulein Franklin," fährt er sinnend fort, „was das heißt, MacLean & Roland aus einer Position zu verdrängen, die sie beinahe zehn Jahre in der Faust gehabt haben. Die Lieferungen für die Konsumbäckerei sind kein Pappenstiel! Wer sie hat, der klammert sich fest. Der Verlust eines solchen Geschäftes kann unter Umständen das Fallissement von MacLean & Roland zur Folge haben . . ."

„Wenn diese Firma sich nicht rechtzeitig auf die Verkleinerung umstellen kann!" bemerkt Helen, indem sie die Stirn über der niedlichen Nasenwurzel in Falten zieht.

Daniel sieht diese Furchen des scharfen Nachdenkens und findet sie entzückend. Wenn er . . . wenn er nur . . . ach, es ist überflüssig, an all die fruchtlosen Wenns zu denken. „Ja, ja", sagt er. „Gewiß . . ., wenn sie sich umstellen kann, geht's um ein Haar vorbei . . . Aber ich kann der Konsumbäckerei Rabatte geben, die MaxLean n i c h t geben kann . . ."

Und er beugt sich wieder über die Unterschriftenmappe, liest dies oder jenes nach und ist doch mit seinen Gedanken nicht mehr bei den wichtigen Ausgängen, die er soeben zu sanktionieren hat. Seit einigen Monaten wirbt er nun schon schweigend und duldend um die blonde Schönheit an seiner Seite, aber nur Kühle begegnet ihm. Und diese Kühle ist so eigenartig, daß sie nicht einmal Abweisung ist! Nein, nein: in Helens Augen ist ein warmer, teilnehmender Schein, — ihre Aufmerksamkeit ist so ganz ungeteilt und selbstlos . . ., nie wird sie die sonst bei vielen Angestellten immer akute Frage des Gehaltes berühren . . .

Aber doch bleibt eine scharfe Trennung zwischen ihm und Helen bestehen.

„Wie lange sind Sie jetzt bei mir?" erkundigt er sich. Er klappt die Briefmappe zu. „Nehmen Sie doch Platz, Miß Franklin", sagt er freundlich.

Helen Franklin lehnt ab: „Ich danke, Mister Farnum!“ Dann denkt sie nach und erwidert: „Es sind jetzt sieben Monate . . .“

„So so . . . ja, wie die Zeit verstreicht . . .“

Das Schweigen geht durch den Raum.

„Sonst ist nichts, Herr Farnum?“ fragt Helen und nimmt die Mappe an sich.

„Nein“, erwidert er tonlos. Er ärgert sich in diesem Augenblick über dieses Mädchen.

Und mit einem stillen Neigen des Kopfes verschwindet die Privatsekretärin.

*

Zwei Tage verstreichen darauf, ohne daß das Geschäft mit Brewster perfekt wird: die Konsumbäckerei kann sich nicht entschließen, den Lieferungsvorschlägen Daniel Farnums zuzustimmen: Herr Brewster mußte leider im letzten Augenblick verreisen. Die Fahrt war unaufschiebbar. Und sicherlich machen gerade in diesen Tagen MacLean & Roland die empfindlichsten Anstrengungen, um die Bestellung in der Hand zu behalten. Daniel Farnum, der den Auftrag schon in der Tasche zu haben glaubte, steht wie unter einem Druck: er hat sich in der kurzen Zeit, während der er die Geschäfte führt, noch nicht an diese immerwährenden Spannungen gewöhnen können. Es ist doch zweierlei, einem Enkel Rockefellers die äußeren Gesten abzulauschen . . . und dem wirklichen Rockefeller in den inneren kaufmännischen Gesten gleich zu sein!

Helen Franklin kann diese Nervosität ihres Chefs vollkommen verstehen: sie erträgt die unangenehme Atmosphäre mit jener Hingabe, die die Chefs aller Welt so wenig zu schätzen wissen. Die Chefs glauben immer, nur sie selbst seien duldsam.

Eben verläßt Stefan Beverly das Arbeitszimmer Daniel Farnums. Als er an Helen vorbeigeht, wirft er einen Blick auf die umherliegenden Briefe. Es ist fast so, als suche er etwas: in seinen Augen liegt eine Unruhe, die Helen nicht entgeht. Mit mechanischer Bewegung schiebt sie die Briefe übereinander.

Beverly sieht sie mit gerunzelter Stirn an „Was befürchten Sie denn?“

„Nichts, nichts!“ beeilt sich Helen zu erwidern.

„Das wollte ich auch meinen“, nickt Beverly.

Einige Minuten später steht Miß Franklin vor Daniel und berichtet zum erstenmal von ihrer Feindschaft.

Daniel hört sie an, und als sie fertig ist, seufzt er tief auf. Helen möchte am liebsten fragen, was ihm diesen Seufzer erpreßt, doch fürchtet sie, sich etwas zu vergeben, wenn sie aus ihrer untergebenen Passivität heraustritt. Sie verharrt einige Sekunden abwartend, und als Daniel sich nicht rührt, bekommt sie es mit der Angst zu tun.

„Herr Farnum?“ fragt sie furchtsam.

Daniel Farnum blinzelt sie an, macht dann eine kurze, fast eine gelähmte Bewegung mit der rechten Hand und richtet sich endlich langsam in die Höhe.

„Was ist denn, Herr Farnum?“ fragt Helen abermals.

Ueber das Gesicht Daniels huscht ein leises Zucken; er hebt mit langsamer Geste die rechte Hand bis zur Stirn, fährt darüber hinweg und sagt schließlich: „Bitte —?“

Die Stimme ist hauchzart, — fast kann Helen sie nicht verstehen.

Und bestürzt verläßt sie den Raum, hastet auf die Treppe hinaus und karamboliert hier mit Bob, dem klapprigen Faktotum des Hauses Farnum Getreide en gros.

„Bob, kommen Sie, — der Herr ist so komisch!“

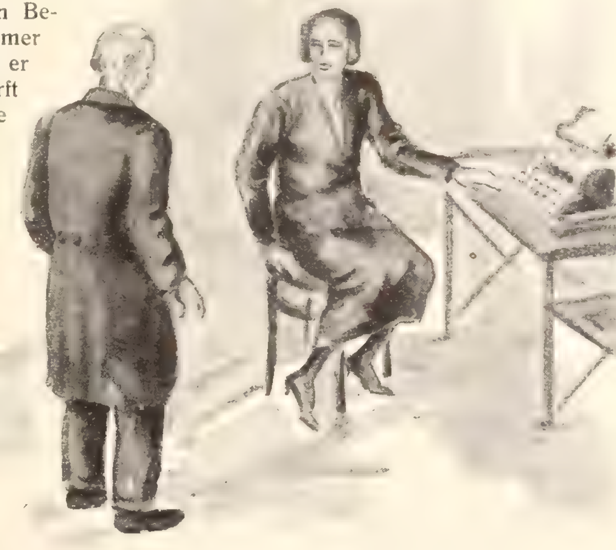
Der alte Diener, der schon manche Krise unter Daniel senior erlebt hat, schlenkert seine unsicheren Gliedmaßen durch drei Türöffnungen und postiert sich vor Daniel junior, der ihn mit fremdem Blick anstarrt.

„Seit wann ist das?“ fragt Bob, den auch Bestürzung packt.

„Ich bemerkte es eben!“ erklärt Helen.

Bob nickt seinem Herrn zu und fragt ihn: „Soll ich etwas holen, Sir? Wasser, — oder einen Whisky? Oder einen Kognak?“

Schon fliegt Helen Franklin durch den Raum; sie weiß, wo die Schnäpse stehen. Mit behendem



„Sie sollen nach Hause gehen, — Sie werden einen Brief bekommen“, sagte Bob.

Griff hat sie die erste Flasche ergriffen und bringt sie Bob, der sie entkorkt. „Ein Glas", flüstert der Diener Helen zu. Das Wasserglas auf dem Tisch ist gerade zur Hand, Bob gießt ein und bringt den Rand des Glases an Daniels Lippen. Mit den willenlosen Bewegungen, die das Schlucken eines Säuglings kennzeichnen, nimmt Daniel den Kognak zu sich. Und über sein Gesicht legt sich eine helle Röte. Das kalkige Weiß der Krankheit verschwindet. Aber welcher Krankheit, fragt sich Helen.

Sie wendet keinen Blick von Daniels Gesicht, bis Farnum sich in den Schultern reckt und streckt, mit den Augen blinzelt, langsam um sich schaut und Bob ein Zeichen macht.

Der Diener geht mit seinem Ohr dicht an Daniels Mund und lauscht. Endlich versteht er, was der Herr sagt. „Sie soll hinausgehen?" vergewissert er sich. Daniel bejaht. Und Bob bittet die Sekretärin, das Zimmer zu verlassen.

Kranke haben sonderbare Launen — denkt sich Helen. Sie tut zwar alles, Daniel Farnum von sich abzuhalten, aber in der Sekunde, in der er sie bittet, ihn allein zu lassen, ist sie doch enttäuscht. Auch die Frauen sind manchmal sonderbare Geschöpfe, nicht nur die Chefs.

Nachdenklich sitzt Fräulein Franklin da und starrt auf die Tasten ihrer Schreibmaschine. Ja, diese Tasten sind nicht ganz sauber . . . Und unbewußt beginnt Helen, die Tasten zu reinigen. Oben bei den Zahlen fängt sie an, geht dann zum Q, zum W, zum E . . . Und als sie gerade das R säubern will, öffnet sich vor ihr die Tür, die in Daniels Privatbureau führt. Bob kommt heraus — er schleicht auf den Spitzen seiner Schuhe und nähert sich der Sekretärin.

„Was ist denn passiert?" fragt Fräulein Franklin von neuem unruhig.

„Sie sollen nach Hause gehen," sagt Bob. „Sie werden einen Brief bekommen, sagt der Chef . . . Sie sollen so lange zu Hause bleiben, bis Sie weiteres erfahren!"

Helen steht überrascht auf: „Aber — das ist doch . . ."

Bob hebt die Schultern: „Ich soll es Ihnen sagen . . . Und Sie möchten sofort gehen!"

Verärgert wirft Helen ihre Sachen zusammen. Sie kommt sich wie entlassen vor. Was ist denn in Daniel Farnum gefahren? Warum schickt er sie fort? Vielleicht schämt er sich seiner Krankheit? Aber was für ein Anfall ist es denn, dessen Opfer er so plötzlich geworden ist? Ganz unvermittelt kam das! Heute früh noch war Daniel gesund, — und dann . . . ja, dann kam Beverly aus dem Zimmer — und im nächsten Augenblick ging alles verkehrt.

Hm . . . Beverly!

„Sie gehen, Miß Franklin?" erkundigt sich Bob.

Helen bemerkt, daß sie einige Herzschläge lang still dagestanden hat. Sie vergegenwärtigt sich die Person Bobs, findet, daß dieser Greis eher sterben wird, als daß er eine Benachteiligung Farnums zugäbe . . . und sie flüstert ihm ins Ohr: „Achten Sie auf Beverly, Bob . . . Ich glaube, er ist ein Schuft!"

Bob erschrickt bei diesen Worten: es geht ihm wider den Strich, gegen eine so hochgestellte Persönlichkeit des Hauses Farnum, Getreide en gros, einen schimpflichen Verdacht ausgesprochen zu wissen. Doch sieht er in Helens bittende Augen, und diese Augen können nicht lügen.

„Ich werde aufpassen," sagt er ebenso leise.

Dann geht Helen Franklin hinab in den Lärm Londons.

Es ist drei Uhr.

Wie eine Schlafwandelnde geht Miß Franklin dahin; sie achtet auf keinen Menschen, auf keinen Wagen. Sie erblickt nur noch immer das starre, gleichsam halbtote Gesicht Daniels vor sich. Was mochte diesem Anfall nur vorangegangen sein?

Beverly!

Es gibt Verdächtigungen, die augenblicklich aufsteigen, — an die man selbst nicht glauben möchte, die einen aber nicht loslassen, weil sie . . . geheimen Wünschen entspringen. Helens geheimer Wunsch war, Beverly schuldig und aus dem Hause entfernt zu sehen: also nährte sie, weil Beverly ihr unsympathisch war, die Hoffnung, ihn zum Verbrecher stempeln zu können.

Wie aber konnte sie ihm etwas nachweisen?

Halt! Es gab eine Möglichkeit!

Dr. Clinch ist der Hausarzt der Farnums, — ein etwas wackliges Gestell zwar, aber doch wenigstens ein Mensch, mit dem man einmal sprechen kann. Unter dem Anhang der Farnums befinden sich ja, leider, sehr viel Greise. Das ist das Uebel aller alten Familien . . .

Dr. Clinch wohnt in der vornehmen Rutland Gate, dicht am Hydepark. Er war einstmals ein Stammgast in Rotten Row und einzig aus diesem Grunde nach Rutland Gate gezogen. Eine Praxis hatte er . . . ach Gott, wann hatte Clinch wohl einmal eine Praxis besessen?

Helen Franklin kommt bei dem Gedanken an Dr. Clinch wieder zu sich, sie orientiert sich allmählich, sie findet sich zurecht und besteigt einen Bus, der nach Kensington hinausgeht.

Bald ist sie vor der Wohnung von Dr. Clinch angelangt. Zwar ist es ihr eine kurze Zeitspanne peinlich, mit dem ihr unbekannten Arzt über eine ihr unbekannte Sache zu debattieren, doch muß in der seltsamen Angelegenheit etwas geschehen . . .

Für den Moment ist es zwar nur seltsam, daß Daniel sie, seine Privatsekretärin zum Tempel hinausgesetzt hat, aber in Anbetracht seiner Verehrung für sie genügt das, Helen stutzig zu machen.



„Nein, nein", lacht Helen in den Apparat, — „hier ist . . . ist Miß Smith, Dorothy Smith . . ."

„Sie wünschen —?" fragt Dr. Clinch, der im Hausgewand erscheint. Aeltere Herren geben sich ja wenig Mühe, ihre Bequemlichkeit für eine Frau, die sie doch nicht mehr erringen können, zu opfern.

Helen übersieht die nachlässige Aufmachung und berichtet.

Dr. Clinch hört aufmerksam zu, aber er stellt keine Frage, die der Privatsekretärin peinlich sein könnte. Warum fragt er nicht? fällt es Helen ein.

Dr. Clinch hat sich seine kurze Stummelpfeife angesteckt, ohne um Erlaubnis zu fragen — natürlich, und geht nun rings um Helen Franklin, die auf einem Stuhl in der Zimmermitte sitzt, herum. Als Helen endlich geendet und alles das erzählt hat, was sie wegen dieses Herrn Beverly auf dem Herzen hat, bleibt Dr. Clinch vor ihr stehen und sagt: „Sie sollen Daniel doch heiraten, nicht wahr?"

Nun springt Helen auf: „Ich soll?"

Er winkt ihr beruhigend zu: „Ja ja . . . . Wissen Sie . . . bleiben Sie sitzen . . . wissen Sie, daß Sie einen sehr unbequemen Bräutigam haben?"

Helen lacht offen heraus: „Noch ist er's nicht . . . Und ob er's je wird, Mister Clinch . . ."

Der alte Hausarzt lacht: „Wird schon . . . wird schon, Miß Franklin!"

„Aber woher wissen Sie denn?"

Dr. Clinch legt das runzelige Gesicht in viele, viele Falten: „Ich gehöre mit zur Familie, mein Kind . . . Aber was Sie erzählen, ist in der Tat sehr eigenartig . . . Und Sie glauben, daß dieser Mister Beverly . . .?"

Helen weiß es nicht, sie hat nur Mißtrauen, kein Wissen. Und sie denkt dabei an den ersten Disponenten Hobson, der auch ein Gauner war.

Der Arzt ist inzwischen im Zimmer auf und ab gegangen. „Hören Sie zu," beginnt er, „ich werde Daniel heute ganz unauffällig besuchen, ihn gewissermaßen . . . gewissermaßen zum Pokern mitnehmen . . . Und dann werde ich auf den Busch kopfen. Wo kann ich Sie erreichen, Kind?"

„Fort Road . . . bei Bricklayers Station, Nummer 9 . . ."

Dr. Clinch lächelt, als er diese Straße hört: „Na, Sie werden bald in eine bessere Gegend ziehen, Miß Franklin.“

*

Aber noch ist Helen nicht mit ihren Maßnahmen zufrieden; sie bedenkt sich, während sie wieder auf der Straße steht, was man noch tun könnte, um hinter die sonderbaren Launen Daniel Farnums zu kommen. Und wie sie so vor sich hintrottet, hat sie eine Erleuchtung, die sie ihre Schritte innehalten macht. Diese Erleuchtung ist: jedesmal, wenn ein großes Geschäft am Horizont aufzieht, passiert etwas! Es muß Leute geben, die in . . . ja, so ist es ganz gewiß! Ganz gewiß muß es Leute geben, die in dem bevorstehenden Abkommen mit Mister Brewster von der Konsumbäckerei ein Haar finden! Und wer kann das sein? Doch nur die Firma MacLean & Roland. Wie kann man aber dahinter kommen?

Helen setzt die Füße mit großer Bedachtsamkeit, bleibt von Zeit zu Zeit stehen, grübelt und geht dann, wenn ihre Kombinationen ein Stückchen vorwärtsgegangen sind, mit ihnen weiter. Und auf diese Weise kommt sie zu dem Resultat, daß es ihre Aufgabe ist, zu ermitteln, ob Brewster wirklich verreist ist. Es kann ja sein, daß dieser Mann mit MacLean & Roland unter einer Decke steckt . . .

Die Idee ist unsauber, aber man muß ja bei diesen Kaufleuten auf mancherlei gefaßt sein.

Also geht Helen, als sie endlich Piccadilly erreicht hat, ins Gloucester-Hotel und telephoniert. Wirklich: Brewster ist verreist.

„Nein, nein,“ lacht Helen in den Apparat, „hier ist . . . ist Miß Smith, Dorothy Smith . . . Sie wissen vermutlich, wer das ist! Ich war gestern noch mit Frau Brewster zusammen . . Herr Brewster ist nur unpäßlich — und ich dachte, sein Leiden wäre heute schon überwunden. Also ist er noch nicht im Geschäft? So so. Ich werde ihm zu Hause anläuten . . . Welche Nummer war das doch gleich?“

Und die Telephonistin in der Konsum-Bäckerei läßt sich hineinlegen: sie verrät die Nummer.

„Hier . . bitte, geben Sie mir Herrn Brewster!“ sagt sie dann, als sie diese neue Nummer bekommen hat.

„Ich bedauere —“

Helen Franklin läßt die Dame gar nicht ausreden. „Hier ist die Sekretärin von MacLean & Roland,“ sagt sie ungehalten. „Ich lasse mich nicht abweisen . . . Herr Brewster weiß schon Bescheid!“

„Ah, — verzeihen Sie . . . Eine Sekunde!“ kommt es zurück.

Und nun hängt Daniels Privatsekretärin den Hörer auf die Gabel zurück; mehr zu wissen braucht sie nicht! Brewster ist in London, er läßt sich vor Farnum verleugnen, — also ist ein Komplott gegen das Haus Farnum unterwegs. Aber wer ist die Hauptperson?

Piccadilly!

Die Wagen surren an halbtauben Ohren vorüber . . .

Wer ist die Hauptperson?

Helen Franklin rafft sich auf: irgendeine Gemeinheit soll begangen werden, und zu dem Zweck hat man sie ausgeschaltet. Sicherlich ist der niederträchtige Mister Beverly mit im Bunde! Er . . er ist es, der Daniel Farnum beeinflußt hat!

Aber warte, Beverly! Das soll dir nicht gelingen! Daniel Farnum hat einmal zu Helen Franklin gesagt: „Ich wünsche von Ihnen mehr Interesse, Fräulein! Es genügt mir nicht, wenn Sie die Briefe blau, rot und grün anzeichnen!“ Und dieses Wort soll nicht umsonst gesprochen sein!

Denn wozu gibt es Detektiv-Bureaus?

Helens gesunder Menschenverstand ist eigentlich gegen die erlogene Romantik, die mit den privaten Detektiven verbunden wird, eingenommen. Doch gibt es eben Verhältnisse, unter denen man seine Voreingenommenheiten ein wenig revidieren muß!

Herr Kreagh ist ein junger, sehr elastischer Mensch. Vermutlich boxt er mit derselben Geschicklichkeit, mit der er auch Tennis spielt. Er ist also sehr sympathisch. Auch Helen findet das, als sie ihm gegenübersitzt und nun zum zweiten Male Bericht erstatten muß. Aber bei diesem Mister Kreagh geht die Beichte sehr leicht vonstatten; wie verschieden es doch ist, Bekenntnisse abzulegen! Ein guter Beichtvater ist der halbe Weg zur Verzeihung!

Herr Kreagh nickt vor sich hin, als Helen auch die Einzelheit über Herrn Brewsters Anwesenheit in London mitgeteilt hat, und als Fräulein Franklin nun schweigt, sagt er: „Die Sache soll ich jetzt in die Hand nehmen, wie?“

„Ich dachte so . . .“

„Das kostet einen Vorschuß von zehn Pfund,“ fährt Kreagh mit ernster, undurchsichtiger Miene fort. „Ohne Vorschuß kann ich meine Zeit anderen Aufgaben nicht entziehen. Sie werden das verstehen.“

„Ich besitze nicht ein Pfund,“ gibt ihm Helen zur Antwort. Sie steht auf und wendet sich zur Tür.

Aber schon hat auch Herr Kreagh sich erhoben: ‚Eine Sekunde, mein Fräulein! Die Angelegenheit interessiert mich doch . . .“

Helen sieht im lächelnd an, — oh, sie weiß, wie man mit Männern umgehen muß! Nur nicht bitten! Kalt muß man sein . . . oder doch zumindest scheinen! „Es gibt für mich nur schnelle Entschlüsse,“ stellt sie nüchtern fest. „Entweder Sie übernehmen den Fall ohne Vorschuß, für die Bezahlung sorgt Mister Farnum dann schon in reichem Maße . . . Oder Sie übernehmen die Sache nicht!“

Herr Kreagh macht eine ergebene Verbeugung: „Ich übernehme den Auftrag aus beruflichem Interesse," sagt er.

Helen lächelt: „Dann bekommt ihn also Ihre Konkurrenz nicht!"

„Ganz recht!" erwidert Kreagh und bietet Fräulein Franklin noch einmal den Stuhl an, auf dem sie bereits gesessen hat.

Und dann verhandelt er mit ihr, wie mit einem großen Industrie-Direktor; er scheint ganz vergessen zu haben, daß diese anmutige, schlanke Blondine doch höchstens zwanzig Jahre alt sein kann. Er scheint überhaupt nicht zu wissen, daß er mit einer Dame verhandelt, so kurz und knapp ist die Form ihrer Unterhaltung.

„Ich kenne den Herrn Brewster nicht persönlich", sagt er. „Wollen Sie seine Beobachtung übernehmen? Oder soll ich sonst noch jemand beauftragen. Die Kosten wären unwesentlich, aber ich hielte den Kreis der Eingeweihten gerne beschränkt."

„Ich übernehme Mister Brewster!" sagte Helen darauf.

„Ich werde MacLean übernehmen," erklärte Kreagh. „Und wer achtet auf den Hauptverdächtigen?"

„Auf Beverly?" fragt Helen. „Haben Sie keine Sorge — ist er schuldig, treffen wir ihn hier oder dort!"

„Ausgezeichnet!" lobt Kreagh und schließt sein Notizbuch.

Dann trennen sich die beiden Menschen mit dem Versprechen, morgen vormittag um zehn Uhr zusammenzukommen.

*

Frau Franklin macht sich keine Gedanken, als ihre einzige Tochter an diesem Abend nicht zum Essen erscheint. Sie hat ein so großes Vertrauen in ihr Kind, daß sie nicht einmal bei Daniel Farnum anruft. Was Helen auch tun mag: es kann nie und nimmer etwas Böses sein! War das Mädchen doch einmal mehrere Tage hintereinander verschwunden. Und tauchte dann unversehrt und strahlend wieder auf.

Helen ist davon unterrichtet, daß ihre Mutter von ihr felsenfest überzeugt ist. Und deshalb läßt sie ihr auch keinerlei Nachricht zukommen. Was sollte sie auch sagen? Etwa —, daß sie wahrscheinlich ihre Vertrauensstellung bei Daniel Farnum eingebüßt hat? Es ist nicht die Rede wert! Und vor allem d a r f es gar nicht dazu kommen, daß sie Daniel Farnum verläßt. Dazu . . . halt! Beinahe hätte sie gesagt: dazu liebt sie diesen Mann viel zu sehr. Und das darf sie nicht sagen. Gewiß: — sie hat ihn gern, aber sie lehnt es ab, ihn zu heiraten, weil sie sich damit der Gefahr aussetzen würde, als Partie-Jägerin verdächtigt zu werden. Wenn sie selbst auch nicht fünf Pfund Vermögen hat, — so wird sie doch einen so schimpflichen Verdacht nie auf sich nehmen! Daniel soll heiraten, wen er zu heiraten lustig ist; nie und nimmer aber Helen!

Es ist ziemlich kühl geworden . . .

Und es pfeift durch die Musjid Road, als ob man drüben am Ausgang dreißig hundertpferdige Ventilatoren aufgestellt hätte. Wirklich eine unangenehme Geschichte, da in diesem elenden Hauswinkel auszuhalten. Aber Helen weicht nicht von der der Stelle. Sie hat sich vor-



Und dann faucht von der Albert Road ein Kraftwagen heran

genommen, Daniel zu belauern, und da mag es mitten im Sommer schneien: — sie läßt ihren Posten nicht im Stich. London hat so viele Glocken, daß man, wo man auch stehen mag, immer einige zu gleicher Zeit läuten hört. Jetzt schlagen vier Turmuhren die neunte Abendstunde. Ach, und wenn sie zwölf schlagen!

Um halbzehn scheint sich etwas zu ereignen: in Farnums Flat werden zwei, dann fünf, endlich sechs Fenster dunkel. Und dann faucht von der Albert Road ein Kraftwagen heran, läuft mit abgestopptem Motor etliche zwanzig Meter und singt leise in den angezogenen Bremsen. Helen springt von einem Schatten in den anderen: sie muß doch den Herrn erkennen können, der da aussteigt. Leider gelingt es ihr nicht; der Herr verschwindet in der Haustür, ohne ihr das Gesicht zugewendet zu haben. Und schon wieder surrt der Anlasser am Kraftwagen . . . O, die Nummer ist 37 645!

Surre nur!

Hui — springt der Motor an . . . und im gleichen Moment verläßt der Wagen seinen Platz vor dem Hause, um dem belebteren London wieder zuzustreben.

37 645!

Diese Nummer kreist in Helens Kopf, während die Uhr um Stunden weiterläuft. Es wird zwölf, es wird eins . . .

37 645, wiederholt Helen mit unermüdlicher Besessenheit.

Die Fenster drüben sind dunkel geblieben bis auf eins: — hin und wieder schleicht ein Schattenriß an ihm vorbei. Dieser Schattenriß kann nur einer korpulenten Frau gehören.

Und dann graut der Tag über London.

Ehe aber der erste gelbe Schein der Sonne am Himmel sichtbar wird, knirscht es leise im Türschloß dort drüben. Eng preßt sich Helen in die Nische ihres schmalen Versteckes: es ist doch gut, schlank zu sein! Ein Herr kommt heraus, groß gewachsen. Die Zipfel seines Raglans werden vom Winde erfaßt und klatschend hin und her geworfen . . .

Die Tür drüben fällt wieder zu, der Fremde steht auf dem Bürgersteig und sieht vorsichtig nach allen Seiten . . . Helen entdeckt er nicht.

Dann setzt er sich in Bewegung . . . nach der Albert Road zu . . .

Helen überlegt schnell: diesen Mann darf sie nicht aus dem Auge lassen! Nachgehen darf sie aber auch nicht, das würde Verdacht erwecken. Sie muß ihm entgegenkommen! Sie muß es, weil sie sein Gesicht sehen will . . . Und vielleicht . . . Vielleicht . . .

Ein wahnwitziger Plan quirlt in ihrem blonden Köpfchen auf. Eine Idee, so phantastisch und gewagt, daß sie sie fast verwerfen möchte. Aber — es gilt das Haus Farnum Getreide en gros . . .

Kaum ist der Mann um die nächste Straßenecke gebogen, da läuft sie, was ihre von der Nachtkälte erstarrten Füße zu laufen vermögen, hinter ihm drein; sie benutzt nur die Fußspitzen, um kein Geräusch zu verursachen. Und während sie läuft, wirbeln noch immer die Ziffern in ihrem Gehirn durcheinander, die Ziffern, die sich zu einer Zahl formen: zu 37 645 . . .

Nun ist sie an der Ecke angelangt; der Mann, den sie verfolgt, hat ein höheres Tempo gewählt und den Mantelkragen hochgeschlagen. Er geht schräg über die Straße und will drüben . . .

Aha! Schnell überblickt Helen die Situation. Sie wendet sich zur linken Seite, kommt an eine schmale Durchfahrt, in die hinein kein noch so leiser Schimmer des neuen Tages fällt, hastet durch die hofförmige Passage und erreicht die Parallelstraße, der auch der Mann zustreben muß, bevor dieser ankommt. Und da steht . . . einsam, mitten auf der leeren Albert Road, ein Pferdetaxi . . .

Dieser Umstand muß ihr helfen . . .

„Kutscher!"

„Hm . . .?"

„Fahren Sie langsam dort hinab . . . und wundern Sie sich über nichts!"

Der Kutscher brummt etwas Unverständliches und fährt davon, der Gaul hat auch steife Beine . . . Er auch —, denkt sich Helen.

Jetzt taucht der Fremde aus der Seitenstraße auf, er will den Fahrweg queren, sieht die Droschke . . .

„Halt!" ruft er.

Und der Kutscher, der nicht weiß, ob seine Gefaßtheit bereits hier einsetzen soll, hält wirklich an. Da wird der Fremde der Insassin gewahr, er stutzt und lüftet den Hut: „Verzeihen Sie . . .!"

Helens Augen bohren sich im Gesicht des Mannes fest: zwei stahlharte Augen tasten nach ihr, hart und unbeweglich trotz der Verbindlichkeit der Worte. Diese Augen scheinen zu fragen: „Woher kommen Sie um diese Stunde?" Helen fühlt diese Frage wie ein Mißtrauen, und sie ist froh darüber, daß sie sich bereits ihre Rolle zurechtgelegt hat. Sie lächelt und deutet auf den Platz an ihrer Seite. „Kommen Sie herein," sagt sie mit süßlicher Stimme, „ich finde es reichlich kalt, um diese Zeit allein nach Hause zu fahren . . ."

Der Fremde sieht sie noch immer schweigend an. Und da Helen auf eine Entscheidung hindrängen möchte, sagt sie zum Kutscher: „Fahren Sie weiter, Mann, — dieser Herr braucht mir zu viel Bedenkzeit!"

Das Pferd legt sich in die Zügel, und in diesem Augenblick setzt der Fremde den Fuß auf das Trittbrett der Droschke. „Gestatten Sie —?" fragt er Helen.

Sie lacht, während die Morgenkühle ihre Glieder beben macht: „Ich habe Sie ja aufgefordert . . . Sie haben sich aber gar nicht gut

amüsiert, mein Lieber, — Sie sehen reichlich gelangweilt aus . . . Wie wär's denn?"

Der Fremde wird sichtlich zutraulicher; der Argwohn in ihm taucht unter. „Man hat so seine Sorgen", nickt er. Vom Kopf bis zu den Füßen betrachtet er die biegsame Erscheinung neben sich. „Sie sind tüchtig durchfroren", meint er, nachdem er sie geprüft hat. „Aber wohin fahren Sie überhaupt? Ich kann mich doch nicht von Ihnen verschleppen lassen?"

„Aber ich von Ihnen, wie?" fragt Helen herausfordernd zurück.

In der Kälte des jungen Tages, der eben seltsam gelbrot hinter den Dächern heraufsteigt, hat sie gar keine Schamempfindung bei dieser Frage.

Der Fremde hebt die Schultern: „Ihnen kommt's doch nicht drauf an, wie?"

„Vertrauen muß man immerhin haben", sagt Helen leise.

„Vertrauen?" erkundigt der andere sich gedehnt. „Es muß auch ohne Vertrauen in dieser Welt gehen! Sehen Sie mich einmal an, — was finden Sie?"

Helen wendet ihm langsam den Kopf zu. Wieder fallen ihr die stahlharten Augen des Mannes auf, und sie wird ganz deutlich gewahr, wie in diesen Augen eine bezwingende Strenge wohnt, ein Wille ohne Widerspruch. Die Pupillen der stahlharten Augen sind fest in die ihren versenkt, es geht gleichsam eine Brücke von Person zu Person, und auf ihr gleitet eine lähmende Herrschaft zu Helen herüber. Was ist mir bloß? fragte sich das Mädchen. Und ehe sie sich darüber klar wird, daß ihr eine Gefahr droht, bäumt sich ein wilder Trotz in ihr auf, eine trotzige Hellsichtigkeit. Sie weiß jetzt, daß Daniel Farnum sich in fremder Gewalt befindet ... und unter fremdem Einfluß steht.

Sie senkt die Lider, um den Blick des Fremden zu vermeiden, aber es sitzt bereits in ihrem Gehirn der fremde Wille. Aussteigen! Das ist die letzte Idee, die sich aus dem Innern der Ganglien nach außen drängt . . Aussteigen! Hinausspringen! Aber da taucht auch schon das Bewußtsein unter . . Und ein grauer Nebel fällt über sie hin.


„Gestatten Sie?" fragt er Helen.

Als sie wieder zu sich kommt, stehen sechs Polizisten um sie herum. Und der Droschkenkutscher spricht auf den siebenten Polizisten, der weiter im Hintergrunde steht, ein, als wollte er ihm das Alter seines Taxi-Gauls vorrechnen.

„Sie schlägt die Augen auf!" sagt einer der Polizeibeamten, indem er sich mit dieser Botschaft an seinen Vorgesetzten wendet.

Dieser und der Kutscher kommen nach vorn. „Also — geht's wieder?" fragt der Cabman . .

„Wo haben Sie denn den Herrn verloren?"

Diese Frage rührt an Helens Erinnerung. Zwar schmerzt ihr noch der Kopf wie nach einem furchtbaren Schlag, aber doch weiß sie, daß es in dieser Sekunde ganz darauf ankommt, das Frischerlebte zusammenzureimen. Mühsam richtet sie sich auf. „Wo haben sie mich allein gefunden?" stottert sie hervor.

„Oakley Street . . .", sagt der Kutscher.

„Wo ist das?"

„Waterloo Station, Fräulein . . . Wir sind hier auf dem Polizeibureau in der Webber Straße . . ."

„Und welchen Weg fuhren wir?"

„Wir kamen von Kennington herauf, Fräulein . . . Ecke Princeß-Road sah ich den Herrn noch drin . . . dann war er verschwunden . . . In voller Fahrt verschwunden . . ."

Helen richtet sich ganz auf, winkt dem Polizeioffizier zu: „Notieren Sie sich die Nummer 37645 — ja? Und lassen Sie mich allein. Ich bin einem Verbrechen auf der Spur. Und ich werde Ihrer Hilfe bedürfen."

„Ich bekomme noch sechs Schillinge . . ." sagt der Kutscher.

Helen greift nach ihrer Tasche: sie ist verschwunden.

*

Am Nachmittag läßt sich Helen Franklin bei Herrn Kreagh melden.

„Haben Sie etwas ermittelt?" fragt sie unvermittelt.

Kreagh hebt die Schultern: „Nichts . . . MacLean ist so langweilig, daß es nichts an ihm zu beobachten gibt."

„Und Beverly?“

„Kreagh hebt wieder die Schultern: „Wir wollten ihn doch sich selbst überlassen! Haben Sie etwas entdeckt?“

Helen Franklin nickt: „Ich habe einen Kraftwagen feststellen lassen, der einem gewissen Herrn Spot gehört. Wer ist Spot?“

Kreagh zaudert: „Hat das mit unserer Sache zu tun?“

„Glauben Sie, daß ich mit Ihnen über Kochrezepte spreche?“ erkundigt Helen sich unwirsch. Sie ist übermüdet und etwas reizbar.

„Nein, nein,“ beeilt sich Kreagh zu erklären. „Also Spot heißt er? Warten Sie . . ., ich werde mich bei Cabourrugh erkundigen . . . . Wie heißt der Mann mit Vornamen? Wo wohnt er?“

„Norbert Spot, — Lamberth Road 17,“ klärt ihn Helen auf.

Kreagh kann in vier Minuten Bescheid geben: Spot ist ein Fuhrunternehmer, ist Besitzer vieler Autos und Lastwagen . . . und betreibt nebenbei eine Spedition.

„Wenn Sie einen bestimmten Insassen in Erfahrung bringen wollen, so müssen Sie sich mit Spot selbst in Verbindung setzen,“ sagt Kreagh. „In der Regel werden die Wagen vermietet, ohne daß der Unternehmer den Mieter persönlich kennt.“

Helen Franklin sitzt nachdenklich da: ein großes Gebäude fügt sich in ihrem Kopf zusammen. Sie ahnt, welcher Art der Streich ist, den sie zu vereiteln hat, wenn es nicht zu spät geworden sein sollte. Was hat der Fremde in dieser Nacht bei Daniel Farnum angestellt? Was hat er erreicht? Von Bedeutung jedoch ist, daß der Fremde, nachdem er sie mit unheimlicher Geschwindigkeit eingeschläfert hat, aus der ihr gestohlenen Handtasche ihren Namen erfahren haben muß! Um diese Stunde weiß er sicherlich bereits, daß ihr Zusammentreffen mit ihm kein zufälliges gewesen war.

„Rufen Sie bei Mister Farnum an!“ sagt sie plötzlich zu Kreagh.

Der Detektiv gehorcht: „Was soll ich sagen?“

„Nichts — als . . . als daß Sie ihn zu sprechen wünschen. Ich will wissen, ob er sich geschäftlich sprechen läßt.“

Kreagh läßt sich verbinden, doch wird Farnums Anwesenheit verleugnet.

„Gut,“ sagt Helen, „so muß ich selbst hin! Wollen Sie mich begleiten?“

Der Detektiv ist dazu bereit, und zwanzig Minuten später gehen er und Helen langsam schlendernd die Weymouthstreet hinauf.

„Beobachten Sie den Eingang, bis ich wieder herauskomme,“ ordnet Helen Franklin an und verschwindet im Treppenhaus. Der Pförtner läßt sie passieren — unangefochten kommt sie in ihr eigenes Zimmer. Nichts hat sich hier geändert. Soll sie den Hut ablegen? Ja, sie tut es.

Und dann setzt sie sich an ihre Schreibmaschine, als erwarte sie das Klingelzeichen ihres Chefs.

Nach fünfzehn Minuten wird ihr das Warten zuviel. Sie geht an den Wänden entlang, kommt zur Tür des Privatkontors — und klinkt sie auf. Das Zimmer Farnums ist leer.

Helen Franklin wird von Entsetzen gepackt!

Sie läßt die Tür offen stehen und eilt über die Treppe zur Kasse hinüber. Die Angestellten starren sie erstaunt an. Beverly kommt ihr entgegen.

„Wo ist der Boß?“ fragt sie erregt.

Beverly erwidert mechanisch: „Zu Hause — das wissen Sie doch!“

Helen fixiert ihn; „Du weißt mehr, Bursche!“ denkt sie.

Und sie schwirrt über die Treppe zurück, setzt sich den Hut auf und erreicht schnell die Straße.

„Rufen Sie ein Auto!“ schreit sie Mister Kreagh an.

Das Auto ist zur Stelle.

„Wir müssen Farnum erreichen,“ sagt sie, während der Chauffeur von einer Kurve in die andere geht, „er ist nicht im Bureau.“

„Aber ich sehe nicht klar,“ beschwert sich der Detektiv. „Sie haben mich da zu einer Sache hinzugezogen, ohne daß Sie mich auf dem Laufenden erhalten. Sie disponieren über mich und meine Zeit, und ich weiß nicht, wozu das alles!“

„Eigentlich sind ja Sie der Kriminalist,“ bestätigt ihm Helen. „Aber ich habe das Gefühl, daß ich zuviel sagen würde, wenn ich meine Kombination verrate. Es sind alles Hypothesen, Kreagh!“

Der Detektiv ist höchlich verwundert über diese Umsicht: er hätte ja genau so gehandelt!

„Sie können mir einen Gefallen tun,“ fährt Helen fort, „suchen Sie die Bekanntschaft von Norbert Spot zu machen —, und wenn er nicht aufzutreiben ist, so besorgen Sie sich eine Personalbeschreibung. Auch über die großen Aufträge, die Spot hat, wüßte ich gerne Näheres.“

Kreagh atmet tief, als er sagt: „Es würde mir aber besser anstehen, diese Anordnungen zu treffen, als sie auszuführen.“

„So ordnen Sie sie an — und führen Sie sie aus,“ schlägt Helen vor. Ihr kommt gar nicht zum Bewußtsein, daß Kreagh im Begriffe steht, seine eigene Berufsehre zu erdrosseln.

„Gut, ich ordne es an,“ erwidert Kreagh mit einem Seufzer. „Soll ich sonst noch etwas bestimmen?“

„Wir treffen uns um 5 Uhr . . .“

„Wo — ?“

„Bei Ihnen, lieber Mister Kreagh!“

„Es bleibt dabei!“

In diesem Augenblick fährt das Auto vor Farnums Wohnhaus vor. Die Fenster sind noch in derselben Verfassung, wie heute morgen. Farnum ist ganz ohne Willen! denkt Helen. Und zu Kreagh sagt sie: „Bezahlen Sie den Mann — und geben Sie mir zwei Schillinge, daß ich nachher nicht zu Fuß gehen brauche.“

Kreagh gehorcht abermals. Dann steigt Helen zur Wohnung ihres Chefs hinauf. Das Herz klopft ihr bis zum Halse, als sie läutet. Und es verschlägt ihr fast die Stimme, als Bathseba, Daniels Köchin, ihr öffnet.

„Ich komme vom Geschäft,“ sagt Helen. „Ich möchte Herrn Farnum sprechen.“

Bathseba legt die Hände auf dem stattlichen Leib zusammen: „O, das geht nicht . . . das geht wirklich nicht!“

„Doch,“ besteht Helen, „es geht! Lassen Sie mich hinein!“ Und sie schiebt Bathseba einfach zur Seite, um die Tür hinter sich zu schließen. Da vernimmt sie eine schöne männliche Stimme, die ihr sehr bekannt vorkommt. Hoch aufgerichtet steht sie und lauscht. Und dann kommt ihr die Erinnerung wie aus einem grauen Nebel.

„Verbergen Sie mich!“ flüstert sie. „Verstecken Sie mich, liebe Frau.“

„Bitte —, ich bin Fräulein“, widerspricht Bathseba, die in ihrer heiligsten Tugend, in ihrer Keuschheit, gekränkt ist.

„Meinetwegen auch Jungfrau,“ flüstert Helen Franklin mit gefaßtem Spott, der so gar nicht in diesem Augenblick zu passen scheint. „Verstecken Sie mich bloß —, aber so, daß ich den Herrn, der eben spricht, beim Weggehen sehen kann.“

„Na nu —“ sagt Bathseba.

„Lassen Sie mich!“ stößt Helen hervor. Sie huscht an der korpulenten Dame vorbei und erreicht eine Tür, die in einen dunklen Raum führt. Sie läßt, als sie sich sicher wähnt, die Tür einen Spalt offen und sagt zu Bathseba zurück: „Verraten Sie mich nicht! Gegen ihren Herrn ist eine Gaunerei geplant, die ich aufdecken werde. Farnum ist nicht krank!“

„Na nu,“ sagt Bathseba, „na nu — das sind ja schöne Sachen!“

Die Stimme aus Daniels Zimmer kommt lauter und lauter herüber, und endlich geht an der gegenüberliegenden Tür die Klinke herum.

Helens Herz stockt sekundenlang: sie hat sich nicht getäuscht, der Besucher ist wieder der geheimnisvolle Mann aus der Droschke

Vielleicht ist es wirklich Norbert Spot, — wenigstens vermutet das Helen.

„Niemand darf zu dem Kranken eingelassen werden, gute Frau!“ sagt der Besucher, indem er nach seinem Hut greift. „Auch niemand von der Firma, verstehen Sie mich? Wir müssen Herrn Farnum noch zwei bis drei Tage jede Aufregung ersparen, gute Frau! Richten Sie sich nach diesen Anweisungen, so kann er den Anfall überleben!“

Bathseba macht einen Knicks und begleitet den Herrn zur Tür. Dann preßt sie ihre Rechte auf die Stelle, an der unter einem unabsehbaren Polster das Herz schlägt. „Mein Gott —“ sagt sie tonlos.

Helen Franklin kommt wieder zum Vorschein. „Wie heißt dieser Herr?“ forscht sie. „Er war gestern bei Herrn Farnum und ging erst heute früh um halb vier Uhr fort!“

Bathseba wendet sich um; noch immer preßt sie die dicke Hand gegen die Brustgegend. „Um halb vier Uhr erst, Fräulein?“

„Ja, wie heißt er?“

„Das sind ja schöne Sachen . . . Wissen Sie, Fräulein, ich habe einmal einen Mann gekannt, der hatte eine so große Aehnlichkeit mit —“

Helen winkt ärgerlich ab: „Wo haben Sie seine Karte? Hat sie Mister Farnum?“

Bathseba wird mürrisch: „Soll ich Sie dem Herrn melden, Fräulein? Eigentlich soll ich ja . . .“

Helen Franklin begreift nicht, wie Daniel Farnum sich mit einer solchen Frau umgeben



„Das sind ja schöne Sachen“, sagt Bathseba.

kann. Farnum hat einen Diener, — aber wo steckt der? Sollte der auch — auf Urlaub geschickt worden sein? Ach, dieses große, unübersehbare London hat so viele Existenzen, deren Wege dunkel sind, daß hier manche Schurkerei begangen werden kann, ohne daß ein Hahn darnach krähte! Wer weiß, was mit dem Diener geschehen ist!

„Ich werde zum Herrn hintergehen!" bestimmt Helen, als sie mit ihren Reflexionen so weit gekommen ist.

„Aber —" will die korpulente Köchin beginnen.

Doch Helen ist bereits durch die Tür verschwunden, die der seltsame Besucher vorhin schloß. Sie geht eilig über dicke Teppiche, die von stattlichem Wohlstand erzählen, — sie kreuzt ein Herrenzimmer, kommt dann in das Arbeitszimmer und sieht jenseits des nächsten Türrahmens ein grünes Halbdunkel. Das muß das Schlafzimmer sein.

Sie mäßigt ihren Schritt, lugt durch einen Spalt im Vorhang — und sieht Daniel Farnum auf einem Liegesofa, wie er die Augen geschlossen hält und die Arme zu beiden Seiten herunterhängen läßt. Im Zustande tiefster Lethargie liegt er da, und etliche Speisen, die neben der Ottomane auf einem Taburett stehen, sind kaum angerührt.

„Mister Farnum!" sagt sie leise.

Der Mann auf dem Liegesofa rührt sich nicht.

Helen tritt näher, streicht dem Ohnmächtigen über Stirn und Augen, berührt seine Lippen —.

Ach, denkt sie, was muß ich mit diesem komischen Kauz durchmachen! Und warum das? Nur, weil ich kein Geld habe. Aber vielleicht gelingt es mir, ihm jetzt eine Mitgift zu erobern. Ihm — eine Mitgift — für mich! Die Sache mit der Konsumbäckerei ist derart, daß entweder nichts — oder eine exorbitante Summe dabei herausspringen muß.

Eine ganze Weile steht sie vor dem Besinnungslosen, ehe sie sich aus der stummen Betrachtung, die sowohl neugierige Gefühlslosigkeit als auch Verliebtheit sein kann, löst. Hier liegt nichts weiter als eine geradezu verbrecherische Hypnose vor! Das hat sie am eigenen Leibe verspürt! Welch ein Glück ist es doch, daß der Bursche mit den stahlharten Augen ihr nicht weiter schadete. Hätte er ihre Handtasche durchsehen können, ehe er die Droschke verließ, — hätte er sich nicht vom Kutscher allzu beobachtet gefühlt, so würde das hypnotische Experiment mit ihr wahrscheinlich etwas bösartiger ausgefallen sein . . .

Also — ein Arzt ist nötig! denkt Helen.

Und nun kehrt die Schnelligkeit ihrer Entschließungen zurück. Sie weiß, daß Dr. Clinch um diese Zeit daheim ist. Tatsächlich meldet sich der Arzt sofort. „Kommen Sie gleich nach hier!" bestimmt Helen. „Ich bin der Lösung des Rätsels auf der Spur . . . Was es ist? Ja, waren Sie denn nicht bei ihm? Er war nicht zu Hause? Kommen Sie nur, kommen Sie! Er liegt in tiefster Hypnose! Bringen Sie einen Experten für solche Geschichten mit!"

Und dann überlegt Helen, — Daniel soll nicht zu Hause gewesen sein? Sie läßt den Kranken krank sein und stürmt zu Bathseba hinaus. „Sagen Sie, Jungfrau, war Dr. Clinch nicht gestern hier?"

Bathseba legt den Quirl aus der Hand: „Ja . . . aber Mister Fripard verbot jeden Besuch . . ."

„Fripard?"

„Ja, der Herr, der vorhin ging, Fräulein . . ."

Helen geht zu Daniel zurück und setzt sich ihm gegenüber. Ihr Gesicht ist im Dunkeln, und aus dem Dunkel heraus starrt sie unverwandt den Schlafenden an. Sie überlegt nicht mehr, sondern spinnt ihre Gedanken konzentrisch zu Wünschen zusammen. Auf die Stirn Daniels schickt sie ihren Blick und wünscht mit ungeheurer Energie, sie befiehlt mit unerhörter Kraftanstrengung ihres unabgelenkten Willens: „Erwache!" Sie versinkt ganz in diesen Befehl, sie beißt die Zähne zusammen und preßt ihre ganze Spannkraft hinein in das eine Wort: „Erwache!" Sie verliert die Fähigkeit des Gehörs in diesen Sekunden, sie wird gefühllos für alle Wahrnehmungen und peitscht ihren Willen hinüber auf den Bewußtlosen:

„Erwache!"

Da lösen sich die Glieder Daniels, aus der Starre wird eine langsam wachsende Unruhe, aus der Unruhe steigen ungewollte, dann gewollte Bewegungen hervor. Die schlaffen Arme suchen Halt auf dem Liegesofa, der Oberkörper wirft sich herum, das Atmen wird vornehmlich, die Brust senkt sich sichtbarlich, und über die hohe, weiße Stirn ziehen Spuren von Muskelzuckungen, die auf das Erwachen des gedanklichen Lebens schließen lassen. Und noch immer sitzt Helen Franklin da, ohne sich über sich selbst zu wundern. Erst ganz allmählich lockert sie ihre brennenden Augen, läßt sie weicher und weicher werden, entspannt die Kiefermuskulatur und atmet freier.

Da schlägt Daniel Farnum die Augen auf, schaut um sich, versteht seine Lage nicht — und schließt die Lider wieder, um Rekonstruktionen nachzugehen. Helen Franklin mischt sich nicht in seine Gedanken. Sie beginnt jetzt, an ein unerhörtes Wunder zu glauben, sie wird mißtrauisch gegen sich und achtet mehr auf sich selbst als auf den Erwachten. Bis Schritte von draußen hereinkommen und Dr. Clinch eintritt. Er hat Eachbew mitgebracht, einen Meister der Hypnose — und Sachverständigen vor Gericht.

Ganz zart spannt Eachbew die Verbindungen zwischen sich und dem Getreidehändler; er spricht mit einschläfernder Stimme und holt mit magnetischen Strichen die Lähmung aus den Gehirnwindungen Daniels. Er spricht zu ihm wie zu einem Kinde, und er baut Brücken zwischen dem Unbewußten und Bewußten. „Sie sehen jetzt wieder ganz klar“, sagt er endlich. „Sie erkennen Dr. Clinch, Ihren alten Freund, — Sie sehen in mir den bekannten Mister Eachbew vom Psychologischen Insitut, — und Sie bemerken dort drüben eine Dame aus Ihrem Büro . . . sie heißt — wie? — ja, sie heißt Helen Franklin . . .“

Daniel Farnum richtet sich auf und sieht zuerst auf Helen. Mit der Bewegung eines Kranken, der wochenlang ans Lager gefesselt war, streckt er seiner Privatsekretärin die Hand hin: „Miß Franklin . . .“

Und Helen fühlt zum allerersten mal, daß ihr die Tränen in die Augen steigen. Ist das komisch, daß sie, Helen, weinen muß! Ist das komisch!

„Wir müssen Sie dem Schlaf überlassen. Herr Franklin“, beendet Eachbew die kurze Begrüßung. „Schlafen Sie sich bis morgen früh aus! Wir werden wachen, daß Sie nicht gestört werden!“

Noch immer hält Miß Franklin Daniels Hand in der ihren. Die Worte des Psychologen erinnern sie endlich an ihre Aufgabe. Bis morgen, Sir!“ sagt sie.

„‚Sir‘, ‚Sir‘! Immer nur ‚Sir‘!“ lallt Daniel Farnum und sinkt nach hinten, um gleich darauf einzuschlummern.

*

„Und was haben Sie herausgekriegt?“ fragt Helen den Detektiv Kreagh, als sie um 5 Uhr wieder bei ihm ist.

Kreagh ist mit sich sehr zufrieden. „Ich habe ermittelt,“ sagt er, „daß Norbert Spot in den besten Verhältnissen lebt, — er ist unverheiratet —“

„Ach was,“ unterbricht ihn Helen, „sagen Sie mir kurz und bündig, ob Spot den Getreidetransport, also die Gesamtspedition, für die Getreidefirma MacLean & Roland hat!“

Kreagh ist starr: „Ja, das auch. Aber das hat wohl geringere Bedeutung!“

„Denken Sie“, meint Helen spöttisch. Ihre ganze Achtung vor den Privatdetektiven ist gesunken. „Nein, mein Lieber, das ist gerade das Wichtigste. Und wie sieht Spot aus?“

„Ich habe ihn nicht gesehen“, erklärt Kreagh. „Ein Angestellter meinte, Spot habe hellblaue Augen, ein sehr strenges, hartes Gesicht, ist etwa 1,90 groß, bartlos, sehr energisch . . .“

Helen schnalzt mit Daumen und Ringfinger der rechten Hand: „Den Kerl haben wir! Jetzt müssen wir zur Polizei, Kreagh!“

„Aber wieso?“ begehrt der Detektiv auf. „Was die kann, kann ich schon lange!“

„Nein, nein,“ widerspricht Miß Franklin, „wenn man jemand verhaften lassen will, muß man immer wieder die altmodische Polizei inkommodieren. Wollen Sie mich begleiten?“



Helen befiehlt mit unerhörter Kraftanstrengung ihres unabgelenkten Willens: „Erwache!“

„Ob ich will!“ sagt Kreagh enthusiastisch. „Natürlich will ich!“

*

Zwei Tage vergehen, dann sitzen nicht nur MacLean und Spot hinter Schloß und Riegel: auch Mister Brewster hat sich vor dem Konsumverein zu verantworten. Er hat den Versuch gemacht, der Firma MacLean die Lieferung trotz ihrer höheren Preise und ungünstigeren Bedingungen zuzuschanzen. Denn das Schmiergeld, das er seit Jahren bezieht, verpflichtet ihn dazu. In der Konsumbäckerei ist eine Revolution ausgebrochen!

„Aber wie kamen Sie dahinter, Miß Franklin?“ fragt Daniel, der nun seinen eigenen Willen wiedergewonnen hat.

„Sehr einfach“, erwidert Helen. „Ich hatte eigentlich Beverly im Verdacht, — aber der ist nur unsympathisch, sonst ist er unschuldig!“

„Sie werden sich nicht mehr lange mit ihm ärgern, Miß Franklin“, begütigt Daniel sie.

„Geht er?" Ihre Stimme klingt frohlockend.

„Er nicht, — aber Sie!" erklärt Daniel.

Helen errötet: sie kennt den Sinn dieser Worte. Es ist schrecklich, daß alle Chefs ihren weiblichen Angestellten den Hof machen müssen. Daniel aber will ja sogar — was noch schlimmer ist — sie heiraten. Ach, wenn er bloß nicht wieder davon anfinge! „Sie haben mir doch versprochen —" bettelt sie deshalb.

Daniel errötet: „Sie haben mich vor großem Schaden bewahrt, Miß Franklin", sagt er leise. „Das Geschäft ist uns zugeschlagen worden, das macht sechszehntausend Pfund, my dear! Sie haben unserm Hause nicht nur diese Summe eingebracht, Sie haben ihm auch eine dauernde Verbindung erschlossen, eine Dauerrente gewissermaßen! Und Sie haben ein ganzes Konsortium von Strauchdieben an den Galgen gebracht! Ist das nichts?"

Helen schüttelt den Kopf: „Ich habe meine Schuldigkeit getan, Mister Farnum, nicht wahr?"

„Gewiß, sechszehntausendfach sogar!"

Helen macht eine kurze, abwehrende Geste; Daniel kennt das an ihr und schweigt, bis er gefragt wird. Er ist eben ein vorbildlicher Chef. Dann sagt Helen Franklin: „Ich weiß nur eins nicht, — wie kamen Sie mit Norbert Spot zusammen? Kannten Sie ihn schon?"

„Er machte mir einen ganz unabhängigen Vorschlag wegen eines Speditionsabkommens, Miß Franklin. Und beim ersten Zusammentreffen brachte er mich in seine Gewalt . . . Ich ahnte nicht, daß er für MacLean arbeitet. Er legte mir die Schlinge um den Hals . . ."

Bei diesen Worten erhebt sich Daniel Farnum und senkt seinen Arm auf Helens Schulter. „Als ich die Schlinge spürte, war es schon zu spät —" fährt er fort . . .

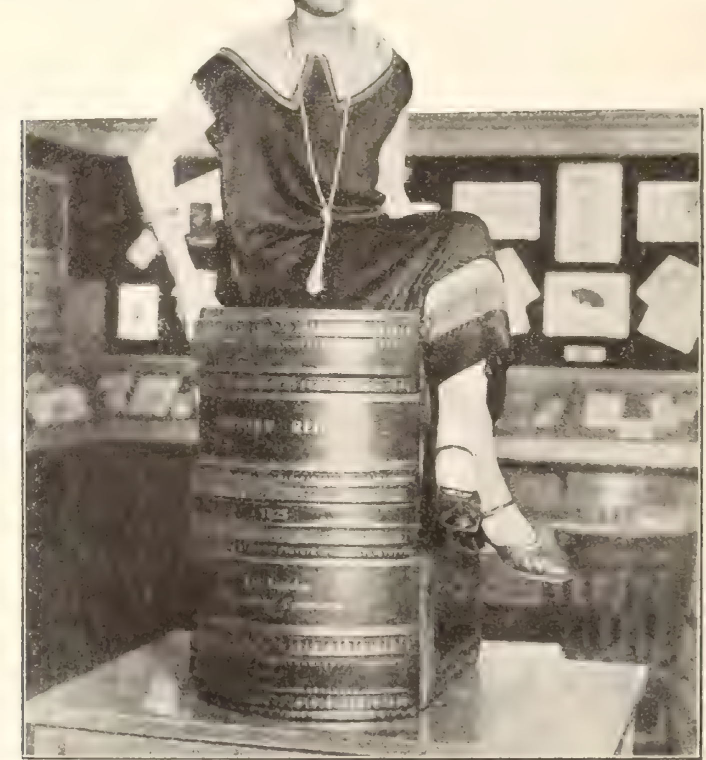
„Da passe ich besser auf", nickt Helen Franklin. „Ich kann mich noch gerade im letzten Augenblick aus der Schlinge ziehen, Herr Farnum!" Und sie weicht zurück, so daß Daniels Arm von ihrer Schulter gleitet.

Als sie drei Schritte von ihm entfernt ist, lächelt sie —, unter abermals aufsteigenden Tränen lächelt sie und sagt: „Es wird mir aber heute zum letztenmal geglückt sein, Herr Farnum . . . Wenn Sie noch einmal so sonderbare Tage bekommen sollten . . ."

„Was dann —?" forscht Daniel. „Was ist dann —?"

Helen ist bereits an der Tür zu ihrem Arbeitszimmer, als sie die letzte Antwort gibt: „Sie haben eigentlich eine sehr gemütliche Wohnung, Herr Farnum!"

Die letzte Geschichte der Helen Franklin erscheint in Nr. 4 von „Filmland" unter dem Titel: „Die große Mitgift"



Ein Fremdenbuch, wie es sein soll.

Das Visitors' Register von Los Angeles ist 90 cm hoch!

Phot. Herrings.



DEMPSEY FILMT!

Wer kennt nicht Jack Dempsey, den Weltschwergewichsmeister — was etwas Besonderes ist! Wer hörte nicht von seinen erfolgreichen Kämpfen gegen — ach was, „erfolgreich" ist ein Minister, ist ein Filmstar, ist ein Dichter -.... aber ein Weltgewichtsschwermeister — oder nein: ein Weltschwergewichtsmeister ist „klotzig", ist „frappant"! Also wer hörte noch nicht von seinen frappanten Kämpfen gegen Willard-Carpentier-Firpo? Unbesiegt steht er noch heute da.

Also — eine Attraktion!

Wo ist der Filmmann, der sich nicht auch gesagt hätte: — ein solcher Mann ist Goldes wert!? Die „Universal" in Neuyork dachte natürlich ebenso. Der Mann muß engagiert werden, der macht ja volle Häuser! O, daß die Filme doch nur wegen der vollen Häuser fabriziert werden. Von Idealen keine Spur. Schreckliche Menschen, diese Filmhersteller.

Telegramme gingen nach Süden, Osten und Westen; — — nach dem Norden, nach Alaska, ging keins. Und endlich kam die Antwort; drahtlos hatte man den großen Mann aufgegabelt. Aber wie dorthin kommen, wo Dempsey war? In Austin am Colorado River saß er. Nur ein Flugzeug kam in Betracht, diesen Mann einzufangen —, auf deutsch: ihn der Konkurrenz wegzuschnappen. Man ist nur einmal berühmt im Leben, und an diesem einen Tage drängen sich die Besucher...

Das Flugzeug geht nach dem Süden und sechs Stunden später drückt der New Yorker dem Boxer die Hand: „Guten Abend, lieber Dempsey, — was kosten Sie?"

Dempsey fragt: „Wofür?"

Der New Yorker erklärt: „Zehn Filme mit Ihnen brauchen wir, — die Arbeit wird leicht sein. Sie haben in unserer Firma keinen vollgewichtigen Gegner!"

„Gut," sagt Dempsey, ganz sachlich: „Zehn Filme — macht eine Million Dollars!"

Der New Yorker wundert sich darüber: „Mehr nicht? Sie sind sehr bescheiden."

Dempsey darauf: „Tut mir leid; ich werfe mich nicht weg, ich arbeite nicht für ein Butterbrot, außerdem stehe ich Ihnen auch nur acht Wochen zur Verfügung, also 500 000 Dollar sofort, der Rest nach Fertigstellung des Films. Andere Bedingungen kommen für mich nicht in Betracht. Wollen Sie?"

Und man bewilligte ihm 1 Million Dollars! Er konnte es nicht billiger machen, der arme Dempsey.

Am nächsten Tage sollte angefangen werden. Da stellte sich heraus, daß seine durch viele Kämpfe stark lädierte Nase auf der Leinewand grotesk wirkte Man zog einen Arzt zu Rate, natürlich den ersten und teuersten in New York: Der Schaden wäre

zu reparieren, — sagte der. Kostenpunkt: 1000 Dollars. Kleinigkeit, wenn man vorher eine Million ausgegeben hat! Der Film bezahlt alles und Dempsey bekommt auf Geschäftsunkosten eine neue Nase. All right.

Man weiht Dempsey in die Geheimnisse der Filmkunst ein und stellt fest, daß er nicht nur ein glänzender Boxer ist, sondern ein ebenso guter Filmschauspieler, der auf der Leinewand gut herauskommt. Das ist sehr wesentlich; denn es ist durchaus nicht gesagt, daß eine schöne Frau oder ein gut aussehender Mann im Lichtbild ebenso wirken.

Also: man hat einen guten Griff getan — und freut sich. — Aber wenn nur die verdammte Million nicht wäre! Wie soll die wieder hereinkommen?

Es wäre natürlich das leichteste gewesen, eine xbeliebige Geschichte zu nehmen, in der ein Boxer — wie etwa in Jack Londons Novelle „Der Meisterboxer" — den Abstieg von seinem Weltruhm erlebt und in Erfahrung bringt, wie es ist, wenn das abgetakelte Boxgenie von einem jüngeren Blut „erledigt" wird. Das wäre sehr einfach gewesen und hätte, da ja die Amerikaner für derartige Sentimentalitäten erprobte Rezepte in ungefähr zweihundert Variationen besitzen, auch zu den schönsten Rührszenen Gelegenheit gegeben. Das tat man aber nicht: und man k o n n t e es nicht tun, weil ein solcher Film das stattliche Spielhonorar Dempseys nicht ausgehalten hätte. Wie hätte man auch aus einem Film, oder getrost aus z w e i Films, eine Stargage von einer Million Dollars decken können? Es blieb also wirklich nur der Ausweg, den man wählte: man machte eine Anzahl kürzerer Filme, die sich im Manuskript und in der Aufnahme schneller durchführen ließen.

Schließlich hatte dieser Ausweg noch den einen Vorteil: man brauchte an die darstellerische Geschicklichkeit des Nichtschauspielers Dempsey nicht so hohe Anforderungen zu stellen, wie bei einer logisch durchgeführten Tragödie oder bei einem Drama mit kompakter Spielhandlung. Und wenn man auch konzilianterweise betont, daß die Spielmimiken dem Boxer keine Schwierigkeiten bereiten, so war es doch besser, ihm nicht noch gedankenlos ein Regiebein zu stellen.

Der beste Manuskriptschreiber wurde also angespannt. „Wie ich Boxer wurde" „Ein Kampf mit Hindernissen", „Im Zirkus". Viel Humor kommt hinein in diese Filme... — Lachen ist gesund — besonders in unserer miesen Zeit.

Dempsey kommt in alle möglichen und unmöglichen Situationen, er tritt in Paris auf, kann als waschechter Amerikaner natürlich kein Wort Französisch. — Das Lehrbuch, das er unbedingt braucht, ist vergriffen . . . . Schön, —man muß sich zu helfen wissen. Eine neue Auflage wird gedruckt, es kommt im Film gar nicht darauf an. Nur vorwärts, vorwärts, keine Zeit verlieren!

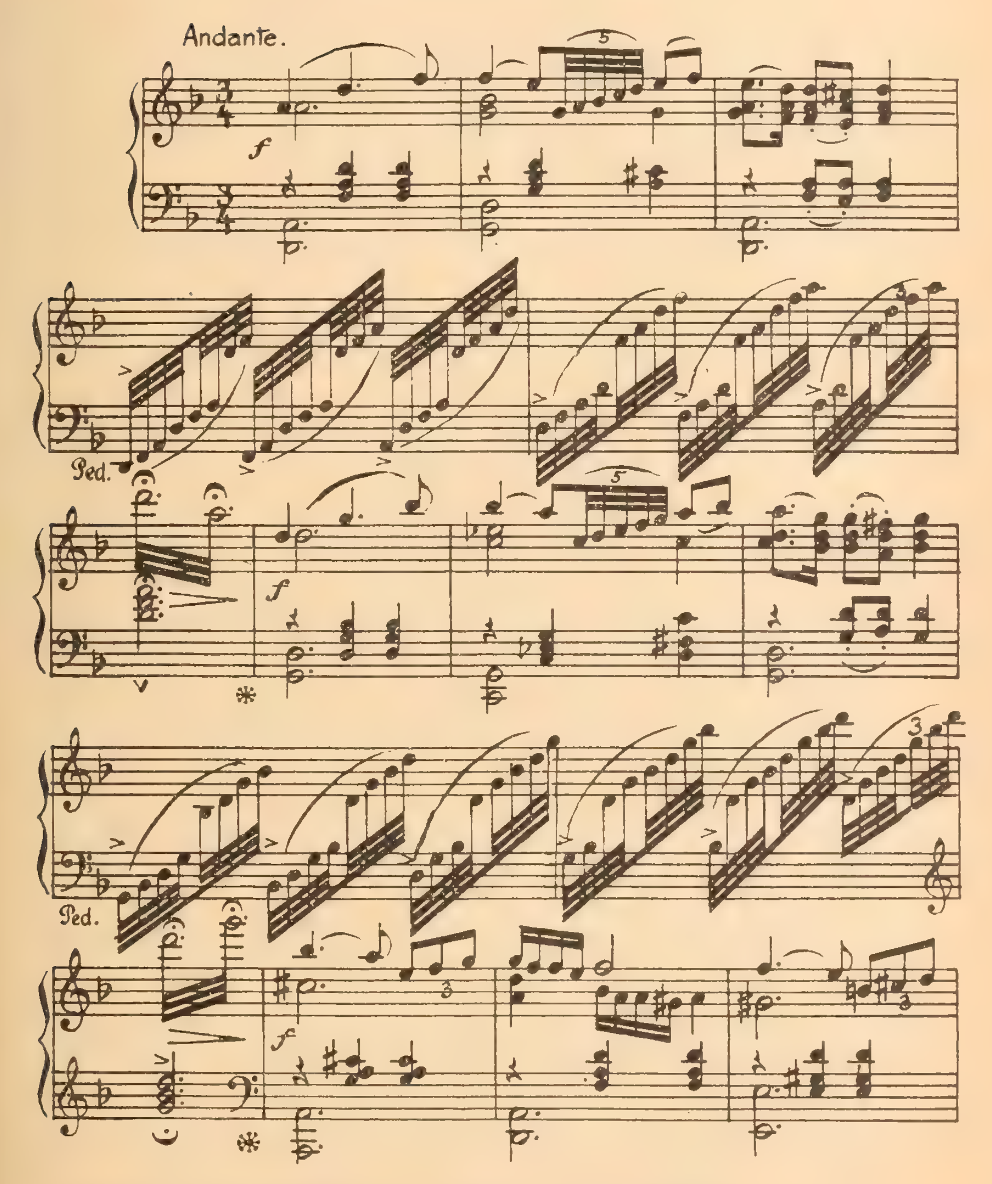
„Dempsey bei der Polizei", „Dempsey im Seebad", „Dempsey bei der Presse", „Dempsey im Sanatorium" — und schließlich „Bräutigam wider Willen".

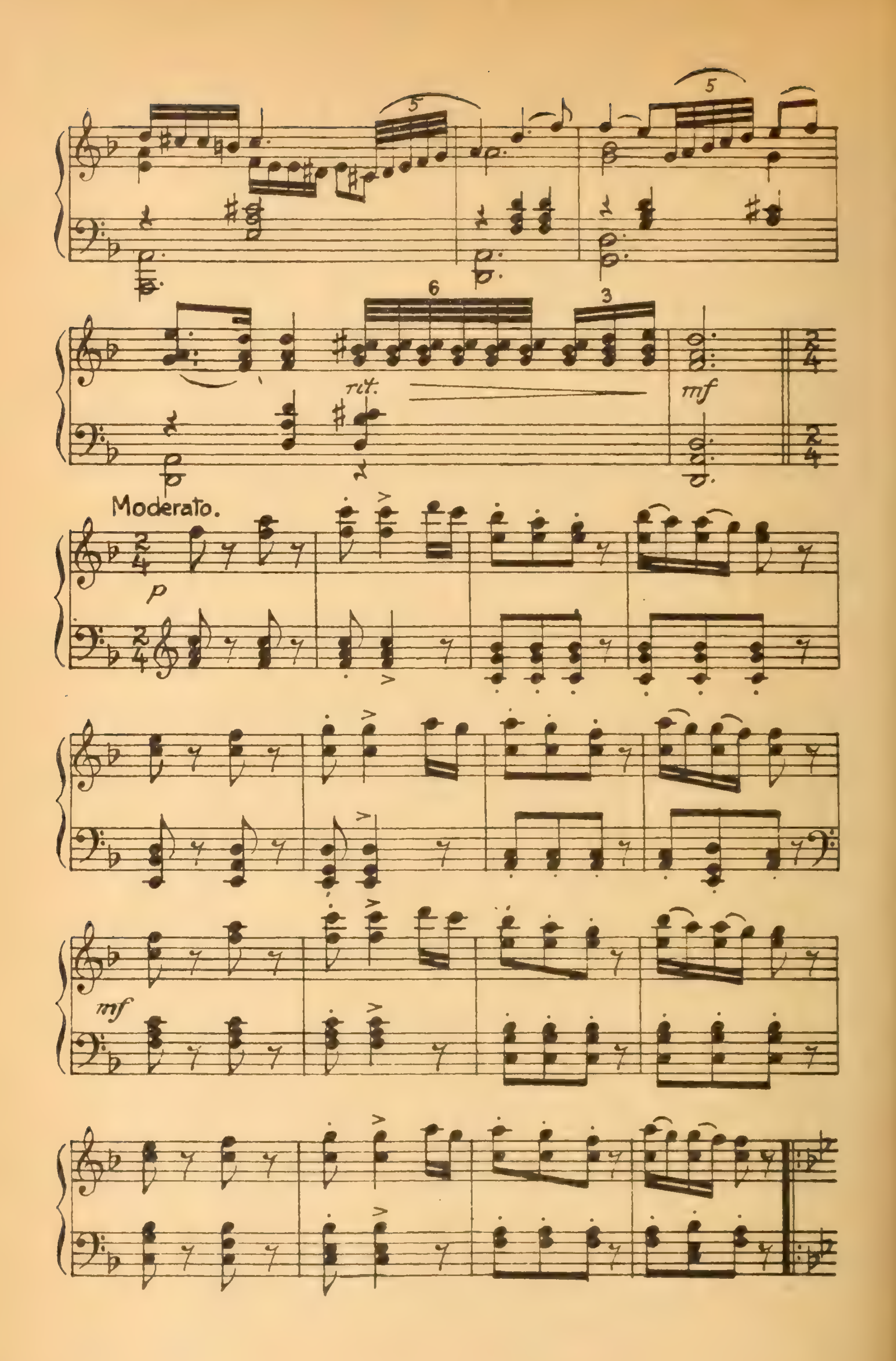
Nach zwei Monaten sind 10 Filme mit Dempsey fertiggestellt, 400 Kopien gehen nach aller Herren Länder, und drei Monate nachdem Dempsey seinen ersten Schritt ins Filmland tat, sieht man seine Bilder in Tokio, Chicago, London, Berlin, in Honolulu, Melbourne und Hammerfest.

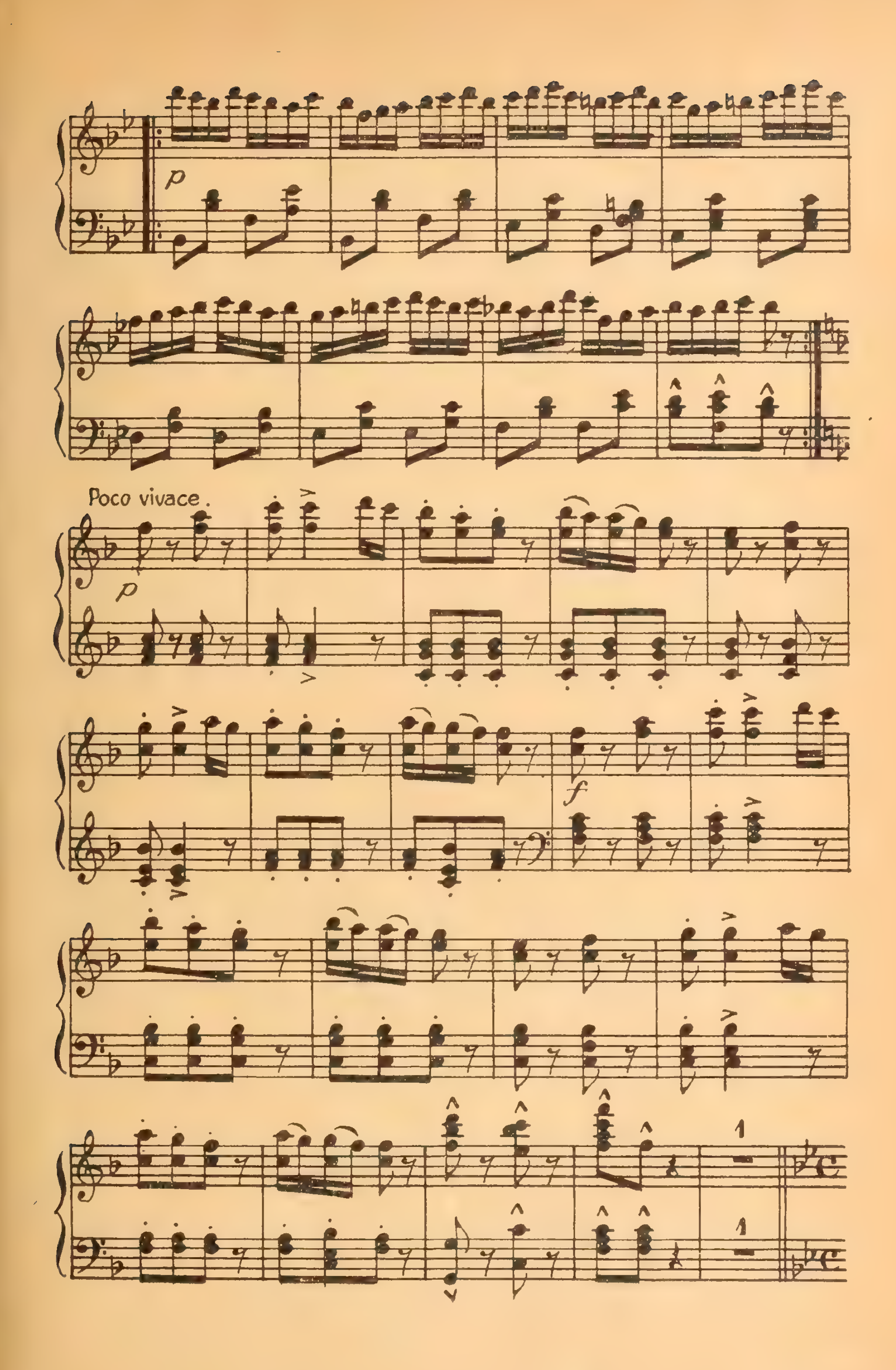
Ungarisches Ballet

aus der Operette „DAS MÄDEL VON PONTECUCULI"
von O. A. Witte
Musik von

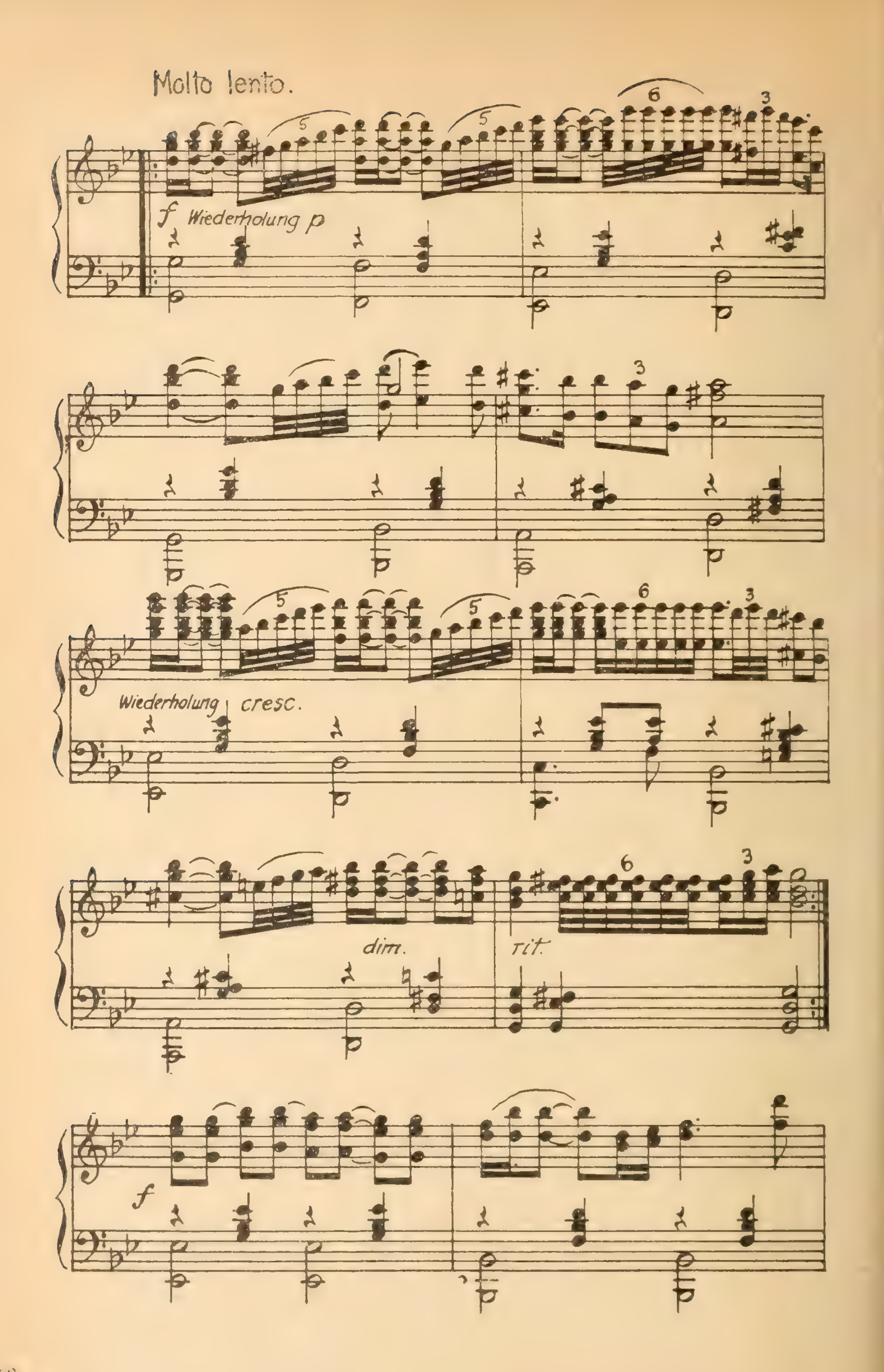
HANS AILBOUT.

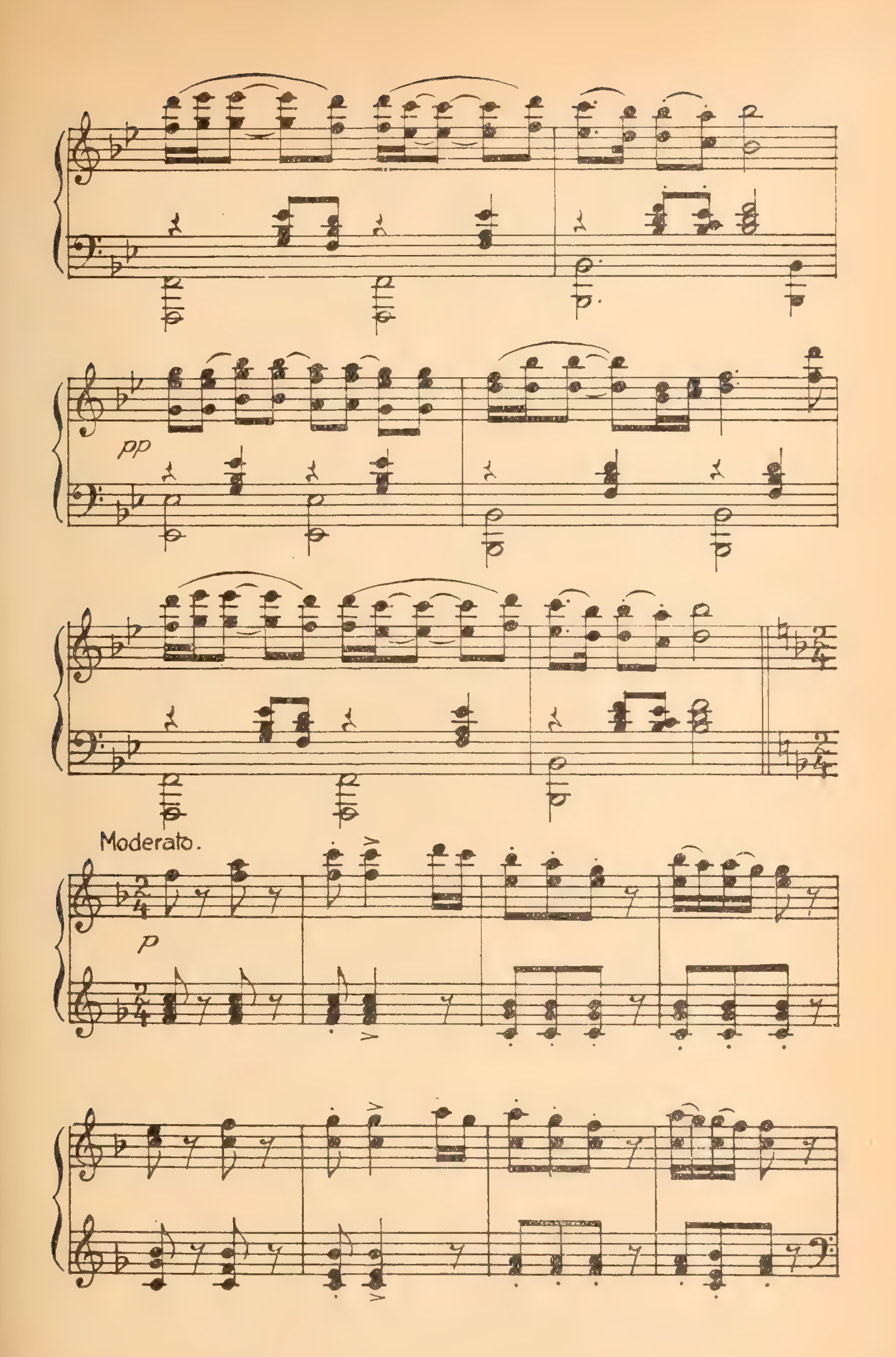


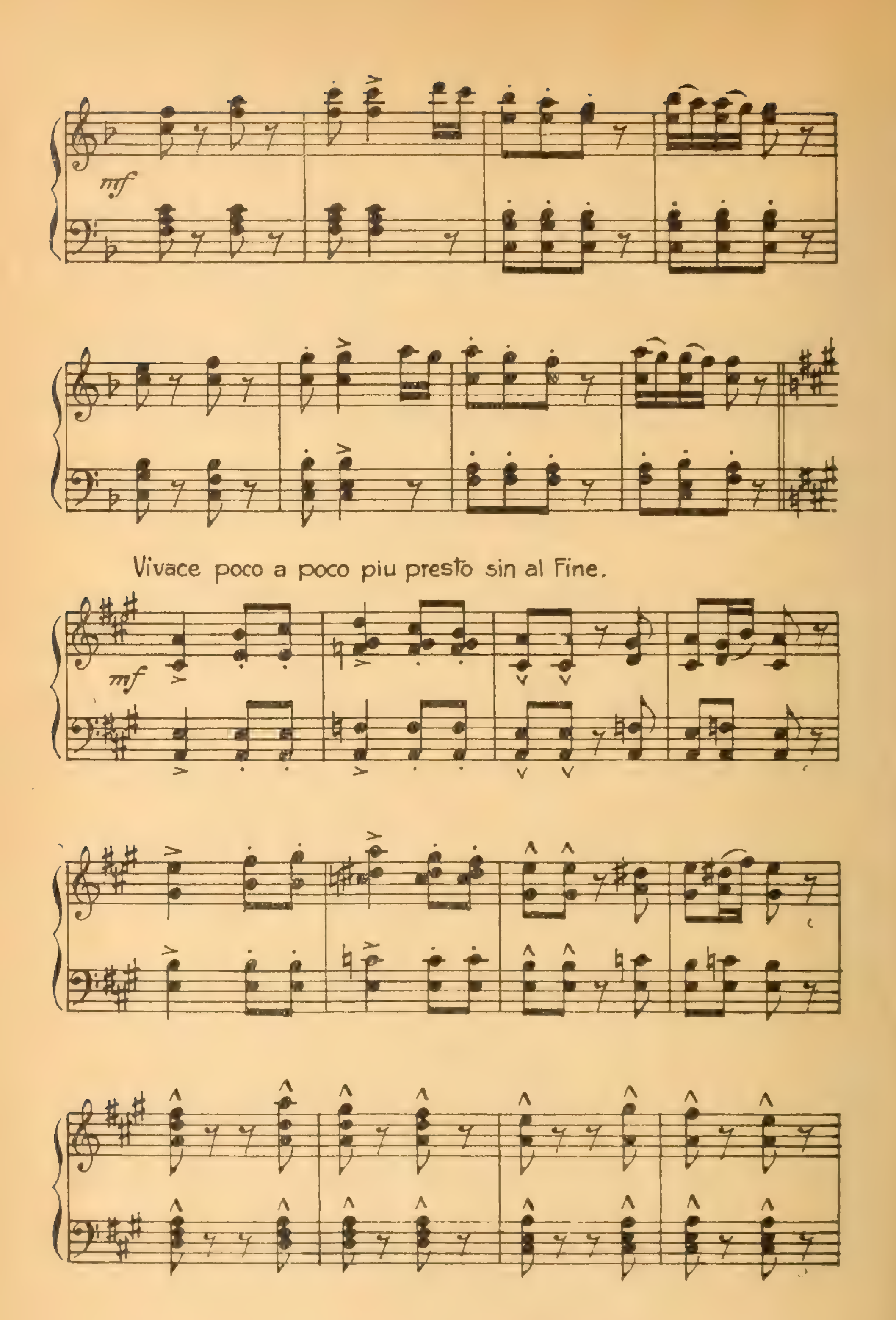

rit.
mf
Moderato.
p
mf

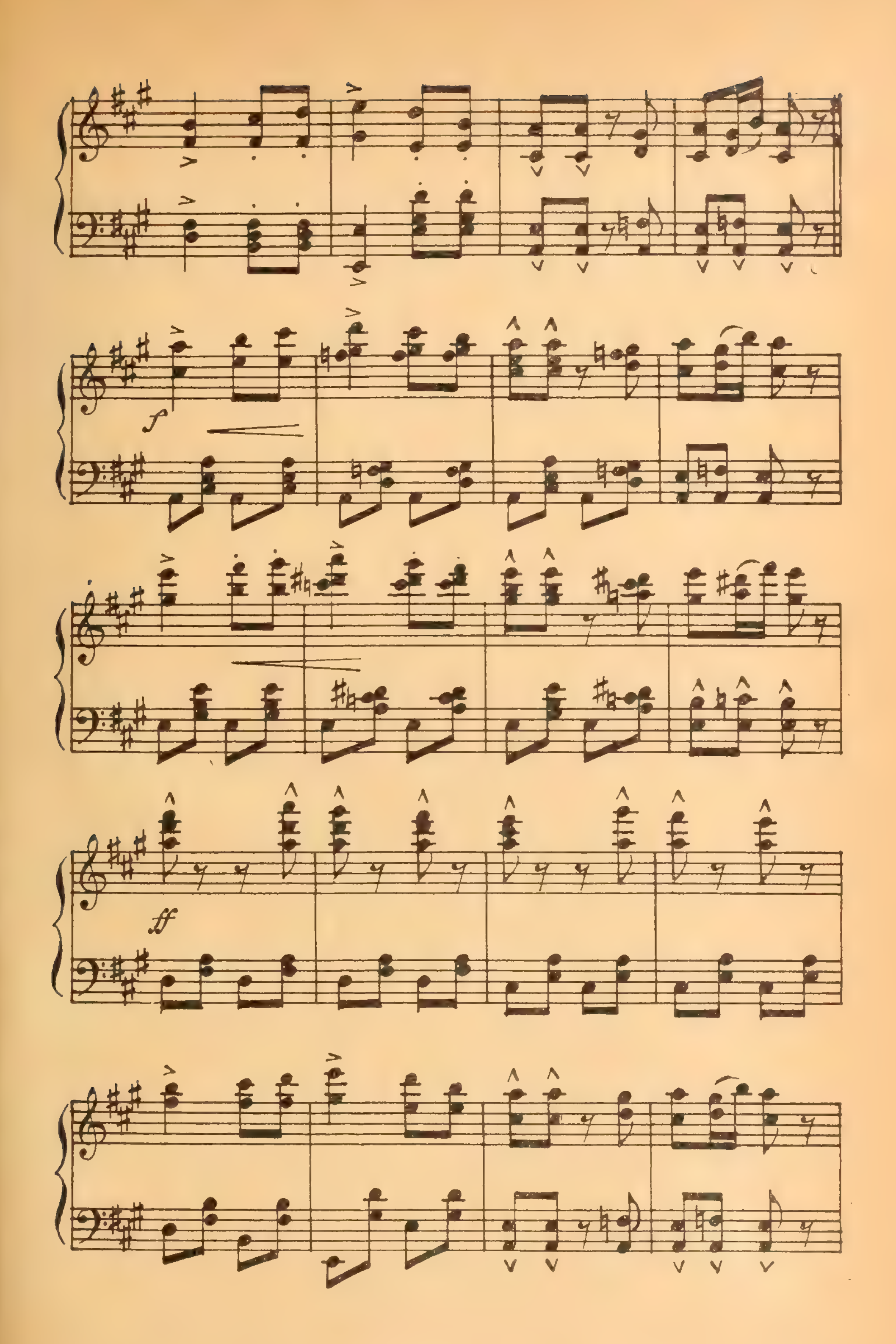

Poco vivace.

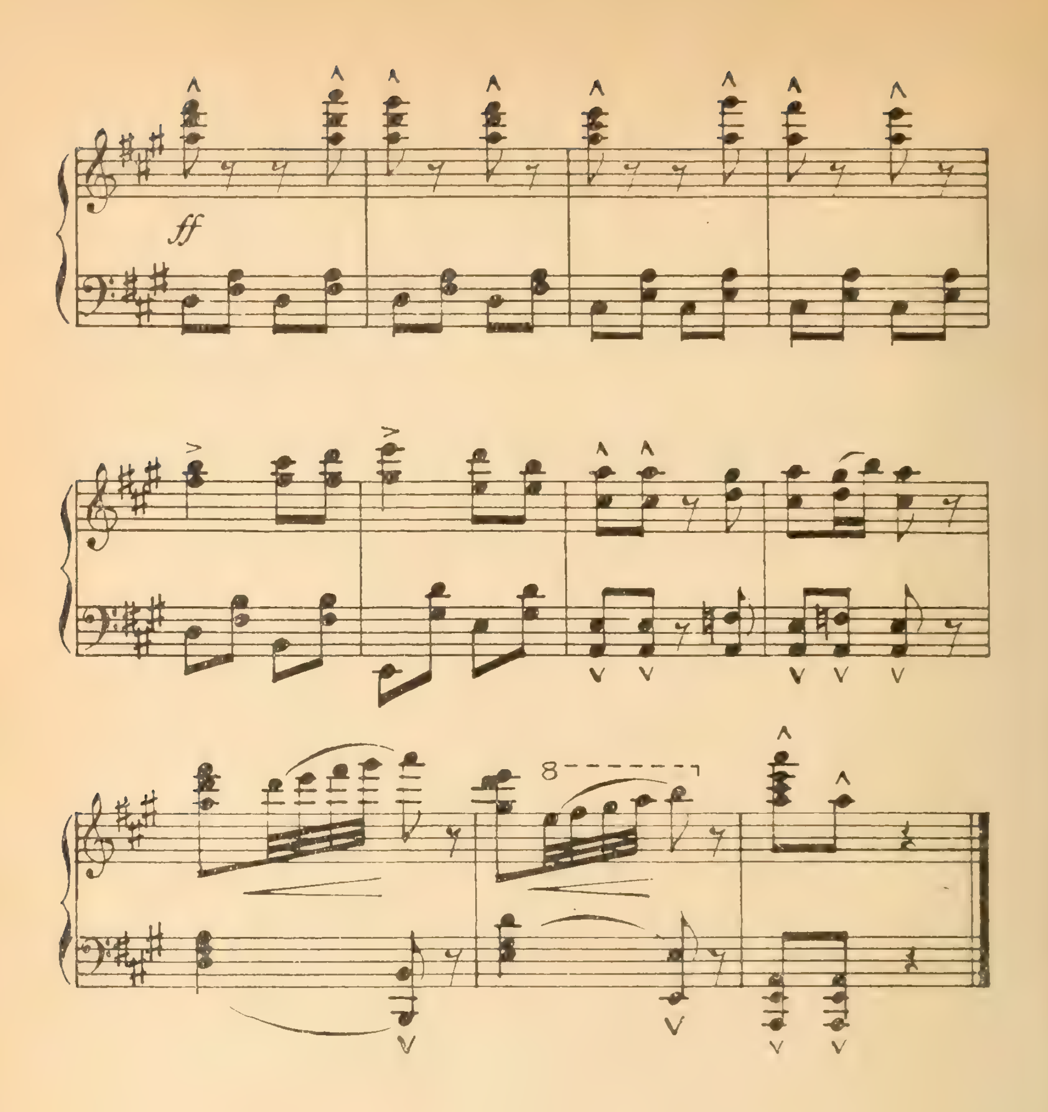
Molto lento.




pp
Moderato.
p


mf
Vivace poco a poco piu presto sin al Fine.
mf


f
ff


ff
8

Wie macht man einen Trickfilm?

Von

Dipl.-Ing. A. Kossowsky-Berlin

Wissen Sie, geneigter Leser, wie man einen Trickfilm macht?

Gesehen werden Sie sicher schon viele Trickfilme haben — oder zumindest Trickzeichnungen, da ich zu Ihrer Ehre annehmen will, daß Sie oft ins Kino gehen, (woran ich natürlich ein besonderes Interesse habe), aber wissen Sie wirklich, wie man einen Trickfilm herstellt? Und haben Sie eine Ahnung, wie umständlich und mühevoll so eine kleine Zeichnung ist, die an Ihren Augen im Kino innerhalb weniger Minuten vorüberrollt?

Sie wissen es nicht? — Nun gut. Ich will es Ihnen erzählen.

(Aber seien Sie bitte recht aufmerksam, — damit Sie es nachmachen können.)

*

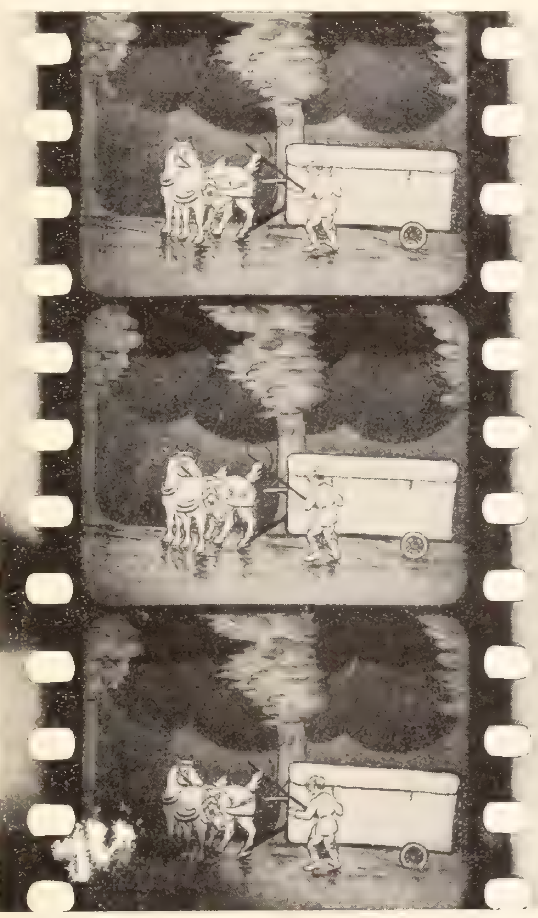
Zuerst muß man Geduld haben, und wenn man sie nicht hat, muß man sich eine große Portion zuerst anerziehen, bevor man darangeht, Trickfilme herzustellen.

So ein Trickfilm ist die langweiligste Sache von der Welt, und ich bin froh, daß ich keine zu machen brauche. Das heißt: ich lasse sie machen, und es genügt mir schon, technische Anweisungen und inhaltliche Hinweise zu geben und dann eventuell eine Zeitlang, aber auch nur eine Zeitlang, zusehen zu müssen, wie sich so z. B. die beiden Brüder Ewald anstrengen, um ihre vortrefflichen Tricks zu schaffen.

Sie müssen nun nicht etwa glauben, daß ich hier für diese Herren die Reklametrommel rühren möchte, aber da ich erst vor ganz kurzer Zeit Gelegenheit hatte, sie ausgiebig bei der Arbeit zu beobachten und zu filmen, und da sie die vortrefflichen Tricks in dem Flettner-Film gemacht haben, den Sie doch gewiß gesehen haben werden, so liegt mir dieses Beispiel ganz besonders gut. Trotzdem aber kann ich Ihnen die Sache auch ganz allgemein schildern, wenngleich natürlich jeder Trickzeichner seine eigenen Methoden und seine besondere Auffassung von der Materie hat.

Auch die Technik des Tricks ist nicht stets die gleiche, wennschon sie stets gewisse Gemeinsamkeiten hat.

*



Die Wolke senkt sich — Phot. Kossofilm

Das Wesen der Tricks ist die Zerlegung von Bewegungen in Einzelstadien (worauf eigentlich überhaupt der gesamte Film beruht).

Der Trickzeichner entwirft zuerst in großen Zügen ein Bild des von ihm im Trick behandelten oder zu behandelnden Gegenstandes in einer bestimmten Größe, die dem Format eines Tricktisches entspricht.

Dieser Tricktisch ist ein vierbeiniger Tisch, auf dem sich eine Korkplatte befindet (wir werden nachher hören, warum!) und über dem eine große Zahl, etwa 10 bis 20, hochkerzige, sogenannte Halbwattlampen sich befinden, die ein intensives weißes und photographisch besonders wirksames Licht geben.

Ueber dem Tricktisch, an einer Holz-

oder Eisenkonstruktion, ist ein liegender Aufnahmeapparat angebracht, dessen Objektiv sich genau über der Tischmitte befindet. Der Verschluß des Objektivs am Apparat, dessen Höhe zum Tricktisch verstellbar sein muß, wird von unten durch eine Druckluftpumpe oder eine rein mechanische Vorrichtung ausgelöst, und zwar muß das nach jedem einzigen Bilde geschehen. (Wir werden auch hier nachher das Warum erfahren.)

Außerdem sind noch eine Stoppuhr und ein Bildzähler am Tricktisch angebracht, damit der Aufnehmende jederzeit die Dauer und Zahl seiner Aufnahmen kontrollieren und registrieren kann.

Soweit der rein technische Teil.

*

Bei der Trickzeichnung ist vorerst zu berücksichtigen, daß alle Farben „filmisch" sein müssen, d. h. es ist den Farben der Photographie insofern Rechnung zu tragen, als Rot wie Schwarz, Rosa wie Grau, Grün wie Grau usw. herauskommt. Im Film gibt es naturgemäß nur Farbabstufungen zwischen Hellweiß und Tiefschwarz, und auf diese Farben muß sich schon der Entwurf der Trickzeichnungen, müssen sich die Kontraste der Tricks einstellen.

Diese sind besonders wichtig, da gerade die unterschiedlichen und hervorhebenden Wirkungen des Tricks mitunter neben seiner Bewegung auf seinen Farben beruhen. Falsche Farben, schlechte Tricks!

*

Weiter sind die Strichstärken und die Größen der Zeichnungen, die trickfilmisch aufgenommen werden sollen, von ganz besonderer Bedeutung, da sie zueinander in einem bestimmten Verhältnis stehen müssen und mithin weder zu klein noch zu groß, zu dick oder zu dünn sein dürfen. Hier wird von schlechten Trickzeichnern oft und gern gesündigt, und dieser Fehler kann eine sonst ganz gut aufgefaßte Trickzeichnung völlig unbrauchbar machen.

Es kommt stets darauf an, das Wesentliche herauszuarbeiten und dahinter das Unwesentliche zurücktreten zu lassen. Das ist aber gerade bei der Kompliziertheit vieler Objekte, z. B. bei gewissen technischen Vorgängen, nicht so einfach.

*

Um nun den eigentlichen Werdegang eines Trickfilms klarzumachen, wollen wir, wie gesagt, zwischen einem Bewegungstrick und einem Aufbautrick unterscheiden.

Beim Bewegungstrick handelt es sich für den Trickhersteller darum, eine Figur oder einen Gegenstand gleichsam lebendig erscheinen zu lassen, und er kann das auf zwei Arten erreichen.

Entweder zeichnet er die Figuren in einer bestimmten Stellung, nimmt sie auf und ersetzt dann diese Zeichnung durch eine neue, die eine gewisse Abweichung gegenüber der vorigen aufweist und die er dann ebenfalls aufnimmt, — oder der Trickzeichner schneidet sich aus Pappe eine Figur, gestaltet deren Glieder beweglich und erzielt so auch im Trick eine Bewegung — oder aber er ersetzt diese Pappfigur vor jeder Aufnahme durch eine neue.

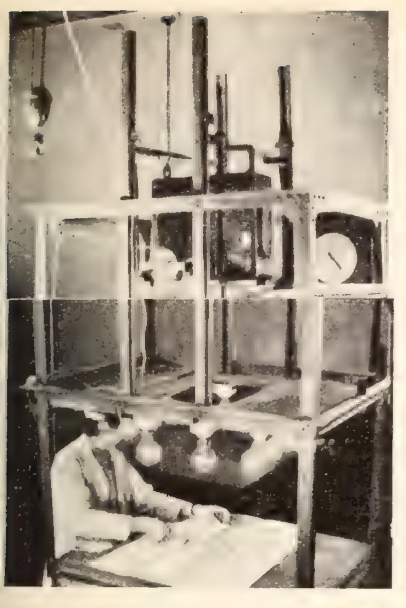
Es läßt sich naturgemäß nicht sagen, welche von diesen Methoden verwandt wird, da das sowohl vom Geschmack des Herstellers wie auch von der Art des Objekts abhängt. Sind die Bewegungen sehr groß und vielgestaltig, so wird der Trickzeichner sich wahrscheinlich eine Figur mit beweglichen Gliedern machen. Hinzu kommt, daß zeichnerische Aenderungen an ein und derselben Figur und auf ein und demselben Karton meist nicht unsichtbar gemacht werden können (es wird mit Bleiweiß oder mit Schwarz abgedeckt) und sich störende Radier- und Retoucheerscheinungen auf der Zeichnung bemerkbar machen.

Nun stelle man sich einmal vor, was das für eine Arbeit bedeutet, einen laufenden Mann aufzunehmen, bei dem 100 und mehr verschiedene Beinstellungen zeichnerisch hergestellt und filmisch aufgenommen werden müssen.

Ich will nicht sagen, daß alle Trickzeichner vor lauter Sitzen und Warten lange Bärte bekommen haben oder infolge ihrer monotonen Beschäftigung mit dem Kopfe wackeln, aber ich darf wohl behaupten, daß z. B. Sie, verehrter Leser, noch nicht das kleinste Stückchen einer Trickzeichnung lediglich aus rein äußeren Gründen fertigbekommen würden. Da ist z. B. ein Trick über dem Magnus-Effekt (Sie werden doch sicher soviel Zeitung gelesen haben, daß Sie mit dieser Sache völlig vertraut sind) anzufertigen, und dazu müssen etwa zehn Linien um einen rotierenden Zylinder mit verschiedenen Geschwindigkeiten herumwandern. Damit nicht genug. Die Richtungen der einzelnen Strömungslinien sind verschiedene, und auch die Geschwindigkeiten sind untereinander verschieden.

Nun muß jede einzelne Strömungslinie, die weiß auf schwarzem Grunde aufgenommen wird, millimeterweise verlängert werden, und dabei muß dieser Verlängerung, der Richtung der Linie und der Richtung der aus Papier aufgelegten Pfeile, besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden. Das ist eine ganze Menge Arbeit auf einmal, und jeder, auch der kleinste Fehler ist nicht mehr gutzumachen, da er eben festgelegt ist.

Es wird daher nicht weiter wundernehmen, daß eine solche kleine Aufnahme sage und schreibe 17 Stunden in Anspruch genommen hat,



So sieht der Tricktisch aus: Oben hängt, mit demObjektiv nach unten, der Aufnahme-Apparat; unten am beleuchteten Zeichentisch sitzt ein Zeichner, der die Figuren Strich für Strich entstehen läßt.

Phot.: Kossofilm.

und die betreffende Zeichnerin, diesmal war es eine Dame, die Nacht zum Tage machen mußte, um in Anbetracht der Eile der Aufgabe rechtzeitig fertig zu werden.

*

Neben den *rein technischen Schwierigkeiten eines Zeichentricks* sind natürlich auch *künstlerische* zu überwinden, über die es sich lohnt, an dieser Stelle etwas ausführlicher zu reden.

Zuerst kommt es darauf an, eine Sache im Trick so plastisch darzustellen, daß der Zuschauer und auch der krasseste Laie sofort erkennt, um was es bei der Sache geht. Ich sagte schon, daß viele an sich gut ausgeführte Tricks ganz einfach an einer gewissen Unübersichtlichkeit, an einer Unklarheit leiden, die sie eben zu schlechten Tricks macht.

Hier ist es die Persönlichkeit des Herstellers, die Fähigkeit und Erfahrung des Trickzeichners, welche die Spreu vom Weizen sondert, d. h. die alles Unwesentliche wegläßt und markante Tricks schafft. Es kommt hinzu, daß im Trickzeichner der Künstler zu Worte kommen muß, der alles Darzustellende so herausbringt, daß auch das Schönheitsempfinden des Beschauers auf seine Kosten kommt und der letzte Eindruck ein ästhetischer ist. Es darf hier konstatiert werden, daß auch ein an und für sich höchst langweiliger Maschinentrick, ein physikalisch-mathematischer Vorgang, durch eine geschickte Trickdarstellung unendlich viel gewinnen kann, daß er vielleicht dadurch überhaupt dem Laien erst genießbar wird. Es kommt ja letzten Endes gar nicht darauf an, daß alles, aber auch *alles* einer Theorie oder eines Vorgangs oder eines Systems im darstellenden Zeichentrick enthalten ist, aber es kommt sehr darauf an, daß das Wesentliche in die Augen springt und dieses wenige Wesentliche schön und klar gezeichnet ist. So sind die Aufgaben des zeichnerischen Tricks mannigfache.

*

Natürlich auch hinsichtlich der eigentlichen Bewegung.

Will ein Trickzeichner z. B. ein paar gehende oder laufende Pferde darstellen, so muß er, wie ich bereits weiter oben sagte, vorerst umfangreiche Studien über diese Bewegung treiben, um keine falsch oder verzerrt darzustellen. Natürlich gibt es auch einige auserwählte Trickzeichner, Künstler von Gottes Gnaden, die ohne weiteres die verschiedenen Bewegungsphasen aufs Zeichenpapier werfen, aber das sind nur sehr, sehr wenige. Die Mehrzahl muß probieren und studieren, wieder probieren und studieren, bis die Probeaufnahme das gewünschte Bild ergibt.

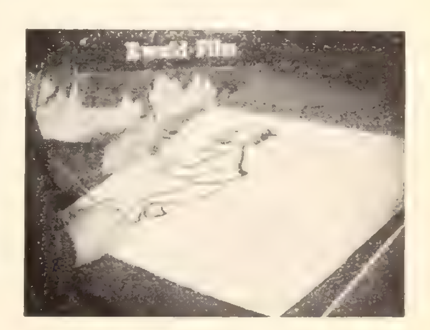
Hier kommt es auf die Zahl der Verschiebungen, der Stellungsänderungen je Minute, an, auf den Unterschied der einzelnen Stellungen gegeneinander und die Gesamtanordnung des Bildes.

Das ist ganz besonders wichtig, damit das Bild auf der Leinewand nicht ungewollt grotesk wirkt, damit nicht die Pferde — um im obengewählten Bilde zu bleiben — springen statt laufen, Tänze vollführen statt galoppieren . . . .

Und ebenso wie Pferde das Objekt der Zeichnung sind, können es auch Menschen, Tiere oder leblose Gegenstände sein, deren sich der Trick aus irgendeinem Grunde bemächtigt oder mit denen er sich aus pädagogischen Motiven befassen muß. Es kann auch ein Magen sein, der gerade eine Gänseleberpastete verschluckt, oder ein Affe, der auf einen Baum klettert . . .

Mit dem Affen habe ich zugleich das Kapitel des scherzhaften Trickfilms angeschnitten, der hauptsächlich die Popularität des Tricks beim Publikum begründet hat.

Der erste Trickzeichner oder Zeichner überhaupt, der auf den Gedanken kam, einen Bären im Zeichentrick einen Luftsprung vollführen oder eine Anzahl Weingläser um eine Wein-



Während der Zeichner die Figur ausführt, wird oben die Kamera bedient.

Phot.: Kossofilm.



flasche herummarschieren zu lassen, hat diese Kunstform begründet; er hat ein eigenes Gebiet dem Trick erschlossen, das heute unzertrennbar von ihm ist: den Scherztrick. Gerade die unbegrenzten Möglichkeiten, die in der Zeichnung liegen, die man etappenweise aufnimmt, indem man sie zwischen den Etappen der Aufnahme ändert, sind das Wesentliche des Tricks, so wie das Visionäre, das Ueberirdische, Unsinnliche, nur optisch Wirkende Eigentümlichkeit des Films überhaupt ist.

Der fliegende Möbelwagen, die marschierenden Weinkelche, das entstehende Plakat, die tanzende Straße, die springenden Türme, der Mann, der seinen Kopf verliert, das alles ist das Gebiet des Zeichentricks und die Domäne der Groteske, Träger der grotesken Filme. Sich all dies aus dem Trickfilm fortzudenken, ist heute nahezu unmöglich. . . .

Hier muß die Phantasie des trickfilmisch geschulten Künstlers walten. Er muß sich über jede, auch die kleinste Wirkung seiner Arbeit von vornherein klar und imstande sein, die wenigen Details in ihren Proportionen abzuschätzen. Das ist seine Auffassungssache und zugleich Sache langjähriger Erfahrung, wie denn überhaupt kein guter Trickzeichner vom Himmel fällt.

Ein gleich großes Maß von Erfahrung muß der Trickzeichner besitzen, wenn er sogenannte „Entstehungstricks“ herstellen will, Tricks, die in klarer und eindeutiger Weise z. B. die Konstruktion einer Maschine oder das System einer wissenschaftlichen Lehre versinnbildlichen sollen.

Beim Aufbau des Flettnerschen Rotorschiffes z. B. haben die Gebrüder Ewald mit mir einen solchen Trick geschaffen, bei dem es uns vor allem darauf ankam, unter Fortlassung alles Unwesentlichen und Beibehaltung aller wichtigen technischen Einzelheiten dem Laien ein Bild von der Inneneinrichtung dieses neuartigen Schiffes zu geben.

Hier sieht man zuerst den nackten Schiffsrumpf, dann das Einsetzen der Dieselmaschine, die den Strom für die beiden Elektromotoren zum Antrieb der Rotortürme liefert, ferner die Stützgerüste der Rotoren, die Antriebswelle der Rotoren, diese selbst mit ihren Einzelheiten und schließlich die Verbindung zwischen Antriebsmaschine und Rotoren, die Hauptabmessungen, die Gesamtansicht des Schiffes. . . .

Das ist ein sogenannter „Entstehungstrick“. Man macht solche Tricks aus der richtigen Erwägung heraus, das eine fertige Zeichnung, die alle diese Teile enthält, sowohl unübersichtlicher ist, als auch bestimmt nicht das Augenmerk des Beschauers auf diejenige Teile lenkt, die zum Verständnis des Ganzen besonders wichtig sind.

Erscheint aber e i n T e i l n a c h dem anderen auf der Leinwand und ordnet er sich so folgerichtig in die Gesamtzeichnung ein, so verfolgt das Auge des Beschauers bereits den ankommenden Teil und weiß, worauf das Hauptgewicht liegt und wie alles zusammenhängt. Auch hier ist natürlich die Qualität der Zeichnung, die Art der Ausführung des Tricks einzig und allein ausschlaggebend. Die Abmessungen der einzelnen Zeichnungsteile gegeneinander müssen genau berechnet sein, ihre Farben zur Unterscheidung sorgfältig ausgewählt werden, und der Zeitabstand, in welchem die Teile erscheinen, muß der Aufnahmefähigkeit des Kinobesuchers genau angepaßt sein.

Also eine ganze Menge Erfordernisse, die alle sorgfältig beachtet sein wollen!

Auch hier vollzieht sich die Aufnahme genau wie beim gewöhnlichen Zeichentrick, der betreffende Teil wird aufgelegt oder eingeschoben und dann aufgenommen. Man muß dabei besonders darauf achten, daß keinerlei Veränderung oder Verschiebung in der Anordnung der anderen, bereits vorhandenen und aufgenommenen Teile eintritt, damit nicht das Bild später „tanzt“ und der Trick unbrauchbar



MAE Mc AVOY

Phot.: Baiag



Links:

Der Trick-Operateur modelt die Plastelin-Viecher zurecht.

Rechts:

Wie das Plastelin-Viech sich nachher ausnimmt.

Phot.: Kossofilm.



wird. Daß eine solche Arbeit eine ganz gehörige Portion Geduld erfordert, daß die Hand des Trickzeichners ruhig bleiben muß, ist klar, und hier dürfte ein Kognak zur Stärkung schwacher Nerven gerade das Gegenteil bewirken. Jedoch soll dem Vernehmen nach bei weiblichen Trickfilmherstellern Schlagsahne, bei männlichen Kaffee gute Dienste tun.

*

Schließlich gibt es noch einen Trick, der nicht auf einer Reihe von Zeichnungen beruht, sondern der eigentlich ein Mittelding zwischen dem figürlichen, von Personen und Gegenständen erfüllten Film und dem Zeichentrick ist. Ich meine den Trick mit Modellen, mit modellierten Figuren, wie wir ihn schon in manchen Filmen gesehen haben.

Will man z. B. Tiere darstellen, die ausgestorben sind, prähistorische Viecher, die man nur in hochgelehrten Büchern noch gelehrterer Forscher zu finden vermag, so hilft man sich durch Modelle aus knetbarem Stoff — meistens Plastelin —, die man nun beliebig in ihren Stellungen und Proportionen herausarbeiten und verändern kann.

Es ist überdies ergötzlich, zu sehen, wie so ein Ichthyosaurus sich an die Tränke begibt, wie der Trickfilmhersteller ihm Kopf und Hals vor der Aufnahme „zurechtsetzt“, ihm ein Bein nach dem anderen vorschiebt, ihm einen ganz bestimmten „gutartigen“ oder „sehr bösen“ Ausdruck gibt und es sich zum Meer herabbeugen läßt, einer großen Waschschüssel, die der Gehilfe gerade frisch gefüllt hat. Soll dieses Meer später im Film stürmisch erscheinen, soll der fahle Himmel der vorsintflutlichen Zeit drohend über der Wildnis hängen, so werden die Lampen in ihrer Stärke herabgemindert, ein künstlicher Luftzug mit einem Fön-Apparat bringt die künstlichen Bäumchen zum Erzittern, und das Wasser durch die Hand, die in ihm rührt, erscheint wildbewegt.

Das sind die Kunstmittel des figürlichen, des Modelltricks, dessen großes Gebiet auf den Spielfilm überspringt und den man in ausgedehntem Maße bei der heutigen entwickelten Filmtechnik verwendet. Aber die vielen Möglichkeiten des rein filmischen Tricks sollen hier unerörtert bleiben.

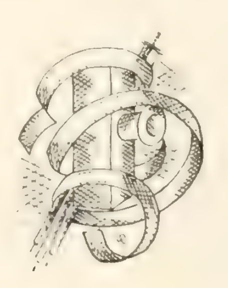
*

Der Trickfilm umfaßt ein weites und ausbaufähiges Gebiet.

Ich hoffe, daß meine Leser nun einen Begriff davon erhalten haben, wie man einen Trickfilm macht, und daß sie nun wissen werden (wenn sie im Kino vor der Leinwand sitzen, welche die Welt bedeutet), wieviel Arbeit und Mühe in so einem „einfachen“, kleinen Trick stecken.

Der Künstler soll von seinem Schaffen nicht viel Aufhebens machen, nicht nur aus den Gesetzen der Bescheidenheit heraus, sondern auch aus der Erwägung, daß er leicht den Schleier des Phantastischen und der Illusion damit von Dingen zieht, die immer wieder aufs neue reizen und fesseln sollen.

Dennoch wollte ich hier vor dem großen Publikum davon sprechen, um dem Film neue Freunde zu werben, — Freunde, die erkennen, eine wie große Ausdauer in seinem Schaffen steckt und — welche ungeheure Arbeit . . .!





Pests nennt man in den Vereinigten Staaten von Amerika diejenigen entzückenden Mitmenschen, die, mit sogenannten unangenehmen Eigenschaften behaftet, ihren lieben Nächsten stets zur Last fallen.

Haben Sie bereits einmal das Vergnügen gehabt, daß in einer Operettenvorstellung vor oder hinter Ihnen jener bekannte junge Mann saß, der alle Schlager der Operette schon auswendig kannte und diese bei dem Vortrag mitpfiff oder mitsummte? Bei solchen Gelegenheiten habe ich immer wieder gesehen, welch große Mängel unser Strafgesetzbuch hat. Es müßte einem doch gestattet sein, solch lieben Mitbürger sogleich mit einem mitgebrachten Holzhammer eins auf sein gehirnloses Haupt zu versetzen, damit er in Zukunft nicht anderen Leuten einige Pfund Gallensteine in den Leib hetzt.

In der Kinematographie haben sich in den Jahren ihres Bestehens eine Unzahl solcher Pests herangebildet. Sie sind in verschiedene Kategorien einzuteilen. Als erstes nenne ich die Bureaupest, die Leitung. Da sind der Herr Direktor, der Herr General-Direktor, der Herr Obergeneral-Direktor, der Herr Ober-Ober- (dies kann man ad libitum fortsetzen), und dann ist neuerdings der Herr Ober- oder Gesamtorganisator da. Weitere Superlative sind natürlich noch offen und jederzeit gerne gestattet.

Obengenannte Herren können nicht oft genug ihren Namen gedruckt sehen. Sie fallen ihren lieben Mitmenschen in nächster Umgebung und der Allgemeinheit vielfach dadurch auf, daß sie als Hauptsignum ihrer Würde ein Einglas, auf deutsch „Monokel", krampfhaft im Auge festzuhalten versuchen und sich beständig auf die Brust klopfen. Es gibt allerdings auch welche ohne Monokel, aber die bilden die Ausnahmen.

All diesen besagten Herren liegt es ob, immer neue Gelder heranzuschaffen, wenn die alten verpulvert sind. Nekrologe über ausgepowerte und ad acta gelegte Geldleute oder Banken werden mit großem Schwung verschwiegen.

Außer dieser Tätigkeit besteht ihr Tun im „Auskunftgeben" an Zeitungsmenschen oder auch im Schreiben von Artikeln, die ein anderer verfaßt hat. Und dann kommt das „Gefährliche" ihres Tuns: sie reden auch ins „Künstlerische" darein. (Wo bleibt der Holzhammer?!?)

Ich muß vorgreifen. Die Hauptpest der Vorarbeiter ist der Manuskriptdichter.

Liebe Leserin oder lieber Leser! Solltest du selbst ein Manuskript verbrochen haben, so verbrenne es schnell; sollte dir aber die Idee kommen, eines zu verfassen oder ein angeblich neues zu schreiben, so denke an meinen Holzhammer, der stets im Schwung ist und dir unfehlbar die Schädeldecke zertrümmert! Laß das Papierbeschmutzen sein! (Ich muß es leider auf Bestellung tun.)

Wie viele beleidigte Filmdichter gibt es eigentlich schon? Sicherlich Millionen! Die größten Verbrecher an solch unverdaulichen Ergüssen sind die Damen.

Ein Statistiker hat festgestellt, daß in den „kultivierten Ländern" (nebbich!) jede dritte Frau Filme dichtet. So viele Holzhammer gibt es gar nicht; ganze Wälder müßten abgeholzt werden, um den Bedarf nur halbwegs zu decken. Man lasse diese Dichter und Dichterinnen im Stadion aufeinander los. Das Blutbad wäre ein Anblick für Götter, und eine Anzahl Menschen würde ruhig aufatmen.

Man lasse solch einen Poeten sein Manuskript in einem Sanatorium oder Hospital vorlesen oder auch die Vorkonferenz mit dem Ober-Ober-Organisator führen. Ein Teil der Patienten wird sofort „Erleichterung" verspüren (vielleicht ahnt einer schon „den Durchfall" im voraus), während sicher ein anderer Teil von seinen Leiden erlöst wird.

Aber wir wollen den Ober-Ober verabschieden, er hat schon den Holzhammer zur Genüge gefühlt.

Die Filmdichter respektive -dichterinnen mache ich auf die Papierknappheit aufmerksam und teile unter dem Siegel der Verschwiegenheit nur noch mit, daß vor kurzem eine Geheimorganisation gegründet wurde, die sich mit der Ausrottung dieses Dichterungeziefers befassen wird.

Eine weitere Pest ist der Teilhaber oder Aktionär, der eine „Nichte" „aufs Kino" bringen will. Er stinkt, Gott sei's gedankt, meist ab.

Dann kommt die Atelierpest! So wie es damals, in der Zeit des zweifarbigen Tuchs, den Exerzierplatz- und Manöverbummler gab, so entstand in den letzten Jahren die Pest der Atelierbummler. Unter irgendwelch falscher Flagge oder durch Bestechung des Atelierportiers mittels Zigarren, Zigaretten oder einer Mittagszeitung vom Tage vorher verschafft er sich den Eintritt. Er tut, als ob er der beste Freund des Regisseurs wäre, duzt die Darsteller und -innen, steht herum und stört. Es ist die harmloseste Art der Filmpest und leicht auf einige Zeit unschädlich zu machen, indem man ihm bei Gelegenheit eine Jupiter-Oberlichtlampe auf den Kopf fallen läßt.

Die zweite, aber gefährlichere Atelierpest ist der Zeitungsmensch. Diese Spezies ist immer mit dem gezückten Bleistift auf der Jagd nach Neuigkeiten, läßt sich durch nichts verscheuchen und ist sehr anhänglich. Außerdem ist er ein großer Tierfreund, läßt sich den größten Bären aufbinden, trägt häufig aus der Kantine einen Affen weg und befindet sich durch die großzügige Honorierung seitens der Herren Verleger auf dem Hund.

Die dritte und gefährlichste Art



Der von Regisseur Delmont entdeckte „Ober-Ober"

der Atelierpest ist der Herr Pressechef der Firma. Er macht stets ein lächelndes Gesicht, reißt Witze, die schon Noah in der Arche erzählte und welche die Friedenstaube in die Flucht trieben, so daß diese bis heute ihren Weg nicht zurückgefunden hat. — Ich bitte, mich nicht zu verraten: drei Pressechefs habe ich bereits ermordet, den vierten werde ich in Kürze behaarmannen. Der Pressechef will immer etwas „Neues" wissen. Er hat immer „gute Ideen" (die nebenbei schon in der Keilschrift und im Sanskrit vor 38 000 Jahren niedergelegt wurden), und stets wurden ihm seine Ideen von der Konkurrenz gestohlen. Leider er selbst nicht. Bei ihm nützt auch ein Eisenhammer nichts, er ist abgebrüht wie ein „Irish-Stew".

Ist der Film fertig zusammengestellt, so treten die Büropests in Aktion.

Bei der Vorführung geben sich die Ober-Ober, die Tippdamen, der Herr Pressechef und sonstige Pests ein Rendezvous.

Nach Schluß eines jeden Aktes gibt es Für und Wider, und zwar mehr Wider als Für, denn sie alle wissen und hätten es besser gemacht.

Nach Schluß der Vorführung gratuliert man dem Regisseur. (Oder auch nicht.) Kleine Aenderungen werden noch besprochen. Der Reinemachefrau gefällt etwas nicht. Sie flüstert es so laut dem Laufburschen zu, damit der Ober-Ober und Pestkonsorten es hören, und zwanzig Minuten später erklärt der Ober-Ober, die Szene (die der Reinemachefrau nicht gefallen hat) müsse „raus"! —



Die Atelierpest Species Nr. 2 „der Zeitungsmensch"

Warum wird in solchen Fällen das Schießverbot so streng gehandhabt? Es müßte dem Regisseur gestattet werden, vor der Vorführung ein Maschinengewehr unter der Projektionsleinewand aufzustellen.

Verzeihung! Verzeihung! Eine Pest hätte ich beinahe vergessen: den Filmstar und die Starin!

Ihr lieben Außenseiter könnt euch ja kein Bild von dieser Pest auch nur vorstellen! Ist der Star fest verpflichtet, so muß man mit ihm nur durch Mittelspersonen, am besten den Rechtsanwalt, verkehren.

Viel leidlicher sind die großen Künstler, wenn sie nur für den einen Film verpflichtet sind. Sie bleiben bis zum Abschluß des Vertrages die liebenswürdigsten Menschen. Dies ändert sich nachher sichtlich und verschlimmert sich von Tag zu Tag. Gegen Ende der Aufnahmen ändert sich das Bild wieder, und sie werden etwas liebenswürdiger, in der Hoffnung, wieder einmal dem Regisseur die Gelbsucht an den Hals zu hetzen.

Welche Qualen der Regisseur von diesen Pests auszustehen hat, das geht auf keine

Kuhhaut. Mit dem Ober-Ober und der gesamten Direktion wird von der Starseite kräftig geschmust und der Herr Regisseur täglich achthundertundneunundsiebenzigmal zu Hackepeter verarbeitet. Hier z. B. ein Gespräch zwischen Star und Ober-Ober am Abend nach der Aufnahme:

Der Star: „Ich bitte Sie, Herr Direktor! In der großen Sterbeszene verlangt dieser Idiot von einem Regisseur, ich soll mir den Scheitel zerraufen! Haben Sie schon soooo etwas gehört?! Dann hat er heute nur 93 Großaufnahmen von mir gemacht und nur 68 Photos! Und von diesem Frauenzimmer, das sich auch Filmstar nennt, hat er 94 Großaufnahmen gemacht! Jetzt tut es mir leid, daß ich mich überreden ließ, diesen Film anzunehmen; — der Maibitsch hat mir das doppelte Geld und die doppelte Zeit für seinen großen Schlager „Der Hinterpommer in Vorderindien" offeriert gehabt."

Die Starin treibt es noch viel ärger, die schmust mit jedem . . . und bringt die ganze Welt durcheinander.

Und in der Mitte steht der arme, arme Regisseur, auf dem sie alle herumtrampeln. —

Zu den Film-Pests gehören selbstverständlich auch die Kinobesucher. Diese Art wird allerdings Gott sei Dank nur dem Kinobesucher lästig.

Lieber Leser, liebe Leserin! Die Kinopest wird dir doch schon häufig in deinem Leib- und Magenkino oder in anderen Kinos begegnet sein? Daß die Kinopest geräusch- und geruchvolle Stullen verzehrt, ist noch das Allerwenigste. Daß sie nachher mittels komprimierten Sauggeräuschen, die in einem Zungenschnalzen enden, die Reste der Mahlzeit zehnmal aus den Zwischenräumen der Oberzähne zieht, daß sie jede Minute achtzehnmal einen riesigen Wasserkopf zur Nachbarin beugt, ist noch verzeihlich.

Aber, wenn das Programm abrollt! Dann, lieber Freund, sollst du in aller Stille deinen Holzhammer hervorholen und im gegebenen Augenblick mit zerschmetternder Wucht auf den Wasserdöz dieses Jünglings niedersausen lassen.



Der Reinemachefrau gefällt etwas nicht, — sie flüstert es dem Laufburschen zu

Bei der Naturaufnahme geht es noch. — Er, der Jüngling, war immer an jenem Ort gewesen, wo die Aufnahme gemacht wurde. Kein Ort der Welt ist ihm fremd, erzählt er seiner neben ihm sitzenden Liebsten, die sich eben krampfhaft bemüht, ihre blonden Locken von einer klebrigen Nußstange zu trennen. Sie ist schließlich gezwungen, die Locken abzunehmen und mit der Nußstange zu verzehren, da eine Trennung der beiden nicht möglich ist.

Der Wasserkopfjüngling erklärt dann seiner Nußstangenhaarfresserin das Bild. — Yokohama wird vorgeführt. Er hat den Anfangstitel übersehen und zeigt der Liebsten das Hotel, in dem er in Stockholm gewohnt hat, sieht plötzlich seinen Irrtum ein und berichtet, daß dies der Lunapark im Leipziger Zoo sei.

Beim Lustspiel lacht er schon bei der Fabrikmarke und nachher bei allen Titeln und Szenen, wo es nichts zu lachen gibt. — Die Unruhe im Haus und die zarten Winke der Nachbarin klären ihn dahin auf, daß das Lustspiel gar nicht dran sei, sondern das Leichenbegängnis des Bürgermeisters von Gigeritzbatschen.

Als das wirkliche Lustspiel, ein Chaplin-Film, kommt, bleibt er ernst und kann es nicht verstehen, warum die Leute über einen solchen „Blödsinn" lachen können.

Nun das Drama. Er kennt jeden Darsteller, nur scheint er nicht ganz im Bilde zu sein.

Als Douglas Fairbanks auf der Leinwand erscheint, nennt er ihn Jackie Coogan, die Norma Talmadge wird mit Baby Peggie verwechselt. Charlie Chaplin wird in die Dogge Brownie verwandelt, und aus Mary Pickford ist der Harald Lloyd geworden. Rin tin tin ist May Murray, und May Murray verwechselt er mit Fatty usw. — Eine englische Aufschrift liest er ganz laut, so wie sie geschrieben steht, vor. Dazwischen neigt er den rachitischen Schädel ununterbrochen seiner Nachbarin zu und wieder zurück, und du mußt unweigerlich seekrank werden.

Lieber Kinobesucher, gehe nicht unbewaffnet ins Kino. Bist du nicht im Besitze eines Holzhammers, so nimm einen Dolch ins Gewand, um ihn bei gegebener Gelegenheit dem lieben Jüngling zwischen die fünfte und sechste Rippe zu stoßen. Die Welt ist dann von einem Ungeheuer befreit.

Liebe Brüder und Schwestern! Tut euch zusammen und gründet die „Vereinigung vom schwingenden Holzhammer!"



Wenn das Programm abrollt, sollst Du in aller Stille Deinen Holzhammer hervorholen . . .

Korrespondenz

Also — es sei denn: auch die Leser von „Filmland" wollen — und sollen! — ihren Briefkasten haben; aber um eins bittet der Herausgeber, nämlich darum, die Geburtsdaten, Haarfarben und Taillenweiten der Filmstars an dieser Stelle aus der Debatte zu lassen. Vermutlich bleibt auch so genug zu erörtern.

Dr. B. in Northeim, H. P. in Plauen i. V. und viele andere: Herzlichen Dank für die Anerkennungen; wir haben Ursache, das Beste zu erwarten... — 1. Wenn Mary Miles Minter sich über die Reklamesucht der Filmleute beschwert und aus eigens diesem Grunde dem Film den Abschied gibt, so ist das eben, nach Marys Ansicht, ein besonders geschickter Dreh der persönlichen Reklame. Die Presse-Chefs der amerikanischen Filmstars muß man wie Kinder betrachten, d. h. sie selbst im Zeitalter des Kindes möglichst wenig ernst nehmen. — 2. Ob sich der Besuch der Filmschule in München lohnt? Das kommt darauf an; berühmte Stars sind bisher nicht daraus hervorgegangen. Sollte die Filmschule über unsere Ansicht beleidigt sein, so geben wir ihr gerne zehn Jahre Bewährungsfrist, — am Ende ist dann unser Urteil ein anderes.

R. S., Breslau. Sie wundern sich über die vier k. u. k. Schimmel, die angeblich den Wagen Ramon Novarros als Ben Hur ziehen sollen? Und Sie möchten wissen, ob es Wahrheit ist, daß auch das Lieblingsroß des verewigten Kaisers Franz Josef sich unter diesen Schimmeln befindet? Wir schwören Ihnen Stein und Bein, daß dies gar nicht anders sein kann, so wahr der amerikanische Film der größte des Erdballes ist. — Uebrigens: solange die Gäule nicht sprechen können wie weiland Falada, solange kann man Herrn Novarro auch einen andern Gaul v o r - und den Leuten a u f binden.

Maria C., Crailsheim. Warum wollen Sie ausgerechnet „Operateuse" werden? Wahrlich, wahrlich, ich sage Ihnen, noch eher werden Sie Filmstar werden (und das will gewiß etwas heißen!), als daß Sie auch nur einen „schäbigen" Kulturfilm drehen dürfen. Oder haben Sie in Crailsheim einen Zoologischen Garten? Dann versuchen Sie's mit solchen Filmen.

W. T., Stralsund. Was sind Sie bloß für ein Mensch! Sie kennen ja mehr Filme als manch ein zünftiger Filmkritiker, — und trotz Ihrer siebzehnjährigen Kino-Freundschaft haben Sie noch keine Zeile über unser Steckenpferd geschrieben? So etwas ist eben bloß fern vom Strande der Spree möglich. Bei uns zulande hätten Sie längst entweder praktisch am Filme „und seinen Problemen" mitgearbeitet — oder aber hätten in den Film hineingeheiratet. Beides ist gleich verheerend. Sie sind also sehr sympathisch! Sollten Sie einmal einen Wunsch haben, so genieren Sie sich nicht . . .

Axel R., Zürich. Nein: lassen Sie sich das nicht einreden! Die Filmzensur befaßt sich nicht mit den Manuskripten, sondern mit den Filmen. Auch wenn Sie im deutschen Aufsatz eine Vier haben, brauchen Sie die Filmzensur nicht zu fürchten. Die langt an Sie nicht heran. Sie sind nicht der einzige Glückliche!

Rita B., Potsdam. Wir danken! Um Filmideen zu lesen, haben wir doch nicht die Nerven. Sonst hätten wir einfach ein Film-Ideen-Prüfungs-Bureau aufgemacht, und für jede Prüfung drei Mark ausbedungen. Was meinen Sie, wie man da zu Geld kommen würde! In sechs Monaten wären wir schwerreich . . . aber eben auch im Sanatorium. Wir wollen Ihnen einen Tip geben: schreiben Sie selbst keine Zeile mehr — aber machen Sie noch heute so ein Prüfungsbureau auf! Sie scheinen doch gute Nerven zu haben?

Frau C. S., Verden. Ihre Ehe ist unglücklich? Nun, wir haben deshalb schon Ihre Initialen geändert! Aber glauben Sie, daß Ihre Lage sich bessern würde, wenn Sie „zum Film-Nachwuchs" übergingen? Wir haben Ihre Handschrift geprüft und folgendes gefunden: Sie sind verschwenderisch, haben wenig häuslichen Sinn, eine gewisse Großzügigkeit in alltäglichen Dingen, Geschmack an Verstellungen und — an Ihrem „a" und „o" erkennt man das! — sind auch nicht immer ganz offen und mitteilsam... Wissen Sie, hochverehrte Frau C. S., wenn Sie nicht in Verden lebten, könnte Ihre Handschrift verheißungsvoll genannt werden. Aber nichts für ungut: Sie selbst wissen's ja noch besser, nicht wahr?

Hans H. W., Bremen. Star-Adressen verraten wir nicht, vielleicht tut's die „Filmwoche"? Außerdem kennen wir Fräulein Vera Barzowska erst von Ihrer Anfrage her. Oder ist es womöglich die junge Dame, die in der großen Massenszene von Walther-Feins „Wilhelm Tell" ganz hinten am Waxenstein-Fuß stand? Dann nämlich beglückwünschen wir Sie: die Dame heißt Toni Berghuber und hat im vergangenen Sommer den Kreuzlsepp aus Obergrainau geheiratet. Was Sie doch für Verbindungen haben!



Überall erhältlich! Nächste Bezugsquelle weise nach und sende gratis Duftproben meiner Parfüme: Aspasia, Éternité, Hermelin und ein Büchelchen Puderpapier. ***Parfümerie-Fabrik L. Leichner,*** *Berlin, Schützenstraße 31.*



20. November.

Dem Reklamechef des Herrn Fairbanks ist eingefallen, zu erzählen, daß Douglas zum Film kam, weil er sich, um die Welt anzusehen, von einem Bekannten 1000 Dollar borgte und diese nach seiner Rückkehr wieder abarbeiten mußte. Also weil Douglas Fairbanks 1000 Dollar geliehen bekam — notabene: weil er angeblich 1000 Dollar Kredit hatte, kam er nachher so ins Verdienen, daß er nicht mehr aufhören konnte. Da hätten wir nun ein ganz einfaches Rezept: wie werde ich Filmstar? Aber, wie mir scheint, ist dieses Rezept auch nur bei so begabten Presse-Agenten möglich, wie Fairbanks einen erwischt hat.

In Kaposvar, im schönen Ungarn, gehts dem Theater schlecht, den Kinos etwas besser. Das ist ungerecht — sagt der Bürgermeister. Und flugs stellt er in der Stadtverwaltung den Antrag, man möge beschließen, daß fortan das Theater alltäglich, die Kinos aber bloß noch an zwei Tagen in der Woche spielen dürfen. — Auch das ist ein gutes Rezept. Sind die Bierlokale besuchter als die Kirchen, so dekretiert man: die Kirchen immer offen, die Lokale bloß an einem Tage in der Woche! Und so fort. Die Notleidenden werden gebeten, sich zu melden.

21. November.

Die Pariser Große Oper, die allgemein als ein fabelhaftes Gebäude bewundert wird, sich aber im Grunde doch ziemlich parvenuhaft ausnimmt, erlebte heute ihre Entweihung durch ihre Benutzung als Kino. Man zeigt in ihr zum allerersten Male den historischen Film „Das Mirakel der Wölfe“, eine Angelegenheit aus der Zeit der Fronde. Als der Präsident der Republik das Haus betritt, spielt man die „Marseillaise“. Und das zu einem Film, der die Aufsässigkeit des Adels gegen das Regime zeigt. Also in jedem Falle der Aufsässigkeit „allons enfants!“

In Wien: der Regisseur Friedrich Feher hat, mit der Autorisation von Artzibascheff in der Tasche, „Ssanin“ verfilmt, muß es aber erleben, daß man „seinen“ Film verstümmelt. Er protestiert, wie das in solchen Fällen üblich ist, und läßt vor dem Kino, wo „Ssanin“ läuft,

---






Alte Soldaten

Ein Spiel von alter Soldaten
Ehre und Treue

★

AB FREITAG, DEN 2. JANUAR 1925:

SCHAUBURG

KÖNIGGRÄTZER STRASSE 121

6 UHR 1/2 9 UHR

BAYERN-FILMS


Schnee=
Schuhe
24
Schlittschuhe
Rodelschlitten
Rucksäcke
Windjacken
Skianzüge, Rodelgarnituren
Wolljacken, Sport=Sweater
Klubjacken, Stutzen, Ski=Stiefel
Schlittschuhstiefel, Sportstiefel
Haferlschuhe

'lugzettel verteilen: „Kommen Sie lieber in die Renaissance-Bühne, — dort wird der richtige „Ssanin“ von Artzibascheff aufgeführt!“ — Nebenbei bemerkt: Feher ist zufällig Direktor ler Renaissance-Bühne. Eine weitere Glosse iierzu ist unmöglich.

22. November.

Das Shaftesbury-Lustspielhaus in London ıat den Kampf gegen die Lustbarkeitssteuer ıufgenommen: es verkauft keine Eintrittskarten nehr, sondern Schokoladentafeln. Die Plätze richten sich nach der bezahlten Schokoladen-marke. — Ich käme auf diese Weise in Ver-egenheit: ich nasche nicht; rauchen darf ich im Augenblick auch nicht . . . Könnte man bei uns ın den Kinokassen nicht statt der Schokolade Radio-Detektoren ausgeben?

23. November.

Im Bafag-Theater Uraufführung eines leutschen Films: Die Liebesbriefe einer Ver-assenen. — Der Film ist tatsächlich nicht aus dem Jahre 1912, sondern eine neuere Arbeit. Er warnt vor allem davor, Liebesbriefe aufzu-heben, weil, wenn man dann ermordet aufge-funden werden sollte, unweigerlich der Ab-sender als Mörder verdächtigt wird.

24. November.

Ebenso groß wie die Berliner Staatsoper wird der neue „Gloria-Palast“, gegenüber der Gedächtniskirche am Kurfürstendamm. Das Gerücht, daß in diesem Haus nur die eigene Produktion der „Gloria“-Film-Gesellschaft her-ausgebracht werden solle, erscheint wenig glaubwürdig, wenngleich auf die breite Anlage der Wandelgänge das größte Gewicht gelegt wird.

25. November.

Die englische Filmproduktion steht still; — sie wurde von den amerikanischen Re-gisseuren erdrosselt. Deshalb sinnt man auf Abhilfe: da im internationalen Verkehr private „Erdrosseler“ nicht ausgeliefert werden, will man sich durch hohen Schutzzoll und Kontingen-tierung vor der Einfuhr schützen. — Wie rück-ständig die Engländer doch sind: wir wollen die Kontingentierung in Deutschland eben ab-schaffen!

Die Filmstars machen sich rar? Warum nicht gar? Lya de Putti ist heute im Adlon zu sehen: sie trägt die neuesten Pelzmodelle der Firma . . was, die Firma soll ich auch noch sagen? Fällt mir nicht ein!

26. November.

Wir erfahren offiziös: die Emelka ist, eine Interessengemeinschaft mit zwei englischen Firmen, eingegangen, hat ihre ganze Produktion nach England verkauft und produziert selbst mit einem englischen Regisseur, einer englischen Dramaturgin und einem bildschönen, ameri-kanischen Star. — Noch Näheres ist im Augen-blick nicht zu greifen. Namentlich Nament-liches fehlt. Und das, wo man doch so ge-spannt ist.

27. November.

Der „Cines“ in Rom brennt heute das Kostümlager aus. Die Polizei vermutet Brand-stiftung. Und warum? Weil der Brand acht Tage nach Beendigung der Aufnahmen aus-

brach. Ja, wenn einer Glück im Pech hat, wird ihm's Pech nicht geglaubt. Aber hat einer Pech im Glück, bezweifelt's keiner. So zieht man aus dem Film . . . ewige Weisheiten.

Heute kommt Mister Kent in Berlin an, — „einer der führenden Männer in der . . ich glaube . . . amerikanischen Filmindustrie." Was heißt — „führende Männer"? Sind die Talmadge, Coogan, Peggy und Dana am Ende Männer? Wer führt denn da drüben?

Michael Bohnen soll in Berlin auftreten, — man hat 8000 Goldmark für den Abend mit ihm vereinbart. Da kommt die Höchstgagen-Abmachung unter den Theaterdirektoren dazwischen und . . . verhindert das. — Eine Gemeinheit, mit Verlaub! Wie kann man denn unter 8000 Goldmark pro Tag leben? Die Höchstgagen-Abmachung muß schleunigst revidiert werden! Sonst filmt Bohnen wieder.

28. November.

Buchowetzky sei in Ungnade gefallen, berichten die klatschhaften Blätter aus New York. Buchowetzky in Ungnade —, wie das klingt! Als er bei der Famous Players anfing, stellte er sich ein Ensemble aus Deutschen und Amerikanern zusammen. Da kam dem amerikanischen technischen Personal die Idee, zu sagen, es würde streiken, wenn Buchowetzky nicht die Deutschen entließe und dafür Amerikaner einstellte. Was tat Buchowetzky? Er entließ die Deutschen und verpflichtete amerikanische Künstler. — Und so ein Mann sollte in Ungnade fallen können?

Die deutsche Filmstatisten-Börse — Börse ist das, wo mit etwas gehandelt wird — im Landes-Ausstellungspark am Lehrter Bahnhof umfaßt jetzt 1000 Komparsen. Damit dürfte bei dem gegenwärtigen Umfang der deutschen Produktion der Bedarf gedeckt sein. — Uebrigens bin ich zu der Erklärung ermächtigt, daß von einem Andrang ausländerischer Komparserie nach Berlin nicht die Rede ist; bisher sind nur ausländische Einzeldarsteller in Berlin eingetroffen.

29. November.

Kabeltelegramm — drahtlos — und funklos aus New York: Hurrah! Ein neuer Sieg Griffiths! David Wark Griffith hat einen Film vollendet und uraufgeführt: „Ist das Leben nicht wundervoll?" (So heißt der Film!) Hierin leistet Griffith Abbitte für alles Unrecht, das er bisweilen dem deutschen Volke zufügte, und behauptet das Gegenteil. Der Film besagt, daß die Deutschen doch auch in der Not noch prachtvolle Kerle sind — und sich selbst nach den 14 Wilsonpunkten im Hunger sehr anständig verhalten. Nun sind wir endlich vor aller Welt rehabilitiert! Dafür wird auch der neue Griffithfilm in Deutschland gut „gehen", denn möglicherweise hat Griffith gemerkt, daß er bei uns im Grunde wenig öffentliche Begeisterung fand. Er, der jeden Film erst in drei Provinzstädten ausprobt, ehe er ihn nach New York läßt, wird wissen, warum er nicht nur auf die amerikanische, sondern auch auf die deutsche Seele Rücksicht nimmt.

30. November.

Der Verband der Kinobesitzer Amerikas plant eine internationale Konferenz gegen die Lustbarkeitssteuer. Prachtvoll! Wenn nun —, nein, ich darf's ja nicht sagen. Ich darf wirklich nicht. Aber das soll eine Freude werden, wenn so im Mai oder im Juni die deutschen Kinobesitzer auf Strohwitwer-Reise gehen! Und die deutschen Steuerbehörden werden das Zittern kriegen.

1. Dezember.

Die Berliner Kino- und Photo-Ausstellung ist anberaumt: sie findet statt vom . . vom . . . — eigentlich hätte diese Ankündigung noch ein Jahr Zeit — . . . also vom 25. September bis zum 4. Oktober. Sollten Sie bis dahin etwas auszustellen haben, so können Sie's ja zurücklegen.

Jackie Coogan ist wieder in Amerika gelandet, — so lesen wir in der deutschen Presse. Bei der Sympathie, die wir Jackie an dieser Stelle bewiesen haben, wollen wir auch seine Rückkehr nicht verschweigen. Für's Nächste wird der Kleine die Rolle des Filmwunderkindes noch weiterzuspielen haben, da . . . bitte, gedulden Sie sich noch einige Tage, — ich glaube, ich werde Ihnen eine erfreuliche Mitteilung machen können.

Conrad Veidt hat mit Mauritz Stiller für die „Trianon" abgeschlossen; — dämonische Sachen bereiten sich vor.

Die Filmoberprüfstelle verbietet einen Film, der sich in Form eines Dramas mit dem Verbrechen in der Hypnose befaßt. Oberregierungsrat Hesse vom Reichsgesundheitsamt steht auf dem Standpunkt, daß derartige Momente auf die schwachen Nachkriegscharaktere nachteilig wirken könnten. — Vor Jahren sahen wir, als die „schwachen Nachkriegsnerven" noch nicht entdeckt worden waren — es war 1919! — im Berliner Sportpalast einen hypnotischen Spielfilm, der auch „Verbrechen" zeigte. Und da wurde man dessen gewahr, daß es kaum etwas Zwergfellerschütternderes gibt als einen verfilmten Hypnotiseur und sein Medium. Und das schon deshalb, weil unter einer Million Menschen schließlich immer nur einer hypnotisieren kann. So etwas läßt sich ebenso wenig erlernen — wie das Talent.

2. Dezember.

„Mensch gegen Mensch" heißt der Film, der heute in einem Berliner Kino uraufgeführt wird. Der Titel ist von einer erstaunlichen Schärfe. Mensch eins ist Norbert Jacques, der Autor der Idee. — Mensch zwei ist die Menschheit im Zuschauerraum. Und Norbert Jacques, der Erfinder von Dr. Mabuse, siegt in diesem Kampf: zum Schlusse sind alle erschlagen.

In Gelsenkirchen schlug die Stadtverwaltung vor, die Lustbarkeitssteuer, die 40 Prozent des Billetpreises beträgt, für diejenigen Kinos auf 20 Prozent zu ermäßigen, die sich einer örtlichen Zensurbehörde unterwerfen. Die Schildbürger haben Konkurrenz bekommen.

3. Dezember.

Eine neue Skandal-Affäre: Chaplin hat wieder geheiratet, und zwar Miß Lita Grey, etwas über 16 Jahre alt. Es wird betont, daß Lita Chaplin noch schulpflichtig sei und Chaplin demzufolge seiner Frau nachmittags bei den Schularbeiten helfen müsse. Da Chaplin mittler-

1·9·2·5



m Leiser-Schuh ins Neue Jahr!

weile 35 Jahre alt geworden ist, ergibt sich ganz klar eins aus diesem Ehebündnis — nämlich, daß die Jahre etwas sehr Aeußerliches sein können. Chaplin wird wissen, welchen „Gesprächen am Herde" er gewachsen ist.

4. Dezember.

Paul Wegener, nunmehr an die fünfzig heran, läßt sich scheiden — sagt man, und vielleicht ist es auch wahr. Er ehelicht in vierter Vermählung Frau Grete Schröder, die einstige Gattin Ernst Matrays.

5. Dezember.

In New York wird der deutsche Murnau-Film „Der letzte Mann" erstmalig vorgeführt; ein Bombenerfolg auf der ganzen Linie. Die Folge ist, daß bereits festgesetzte Spielpläne am Broadway umgestoßen werden, um diesen deutschen Film noch um Neujahr herum aufs Programm zu setzen. Das Herz hüpft einem vor Freude: das Filmgeschäft besteht aus einem kommerziellen — und einem ideellen Teil. Im „letzten Mann" triumphiert aber . . . die deutsche Idee. Da ist kein Staar à la Terry — oder ein „Frauenliebling" Rudolfo Valentino! Da ist keine Sensation à la Elmo Lincolm — und kein Brimborium à la Cecil de Mille! Und darum ... ein Hoch! auf unsern Murnau.

Frau Maly Delschaft ist kontraktbrüchig geworden und darf deshalb bis zum 30. Oktober 1925 in der deutschen Filmindustrie nicht mehr beschäftigt werden. Ja, — die Paragraphen bestehen auch für den freien Künstler.

7. Dezember.

Fritz Lang trifft aus Amerika wieder in Berlin ein. Und er setzt sich hin, um für „Filmland" einen Artikel zu schreiben.

Aus London wird berichtet, daß nach der Aufführung des Films „Der Glöckner von Notre Dame" eine Volksausgabe des gleichnamigen Romans von Victor Hugo in fünf Wochen in 400 000 Exemplaren abgesetzt wurde, woraus hervorgehen solle, daß der Film den Sinn für die Literatur hebe. — Ja, vor allem in den Ländern, in denen sonst nichts gelesen wird.

9. Dezember.

Der „Film-Kurier", dem wir die ganze Verantwortung für diese empörende Mitteilung überlassen müssen, berichtet, daß ein Kinobesitzer in den Vereinigten Staaten junge Damen engagierte, die auf der offenen Straße fremde Herren küssen mußten. „Auf die Frage, was der Kuß bedeutete, antworteten sie, daß dies eine Aufforderung sei, sich den Film „Der Kuß der Circe" anzusehen." — Wir warnen sämtliche deutsche Reklamechefs, auf diesen allzu durchsichtigen Schwindel hereinzufallen. Mit dem Kuß fängt es an . . . und weiß der Kuckuck, was es sonst noch für Filmtitel geben kann. Die öffentliche Moral wird in unsern Spalten stets ein festes Bollwerk finden.

10. Dezember.

Die „Phoebus" hat in Kiel, am Sophienblatt 50, ein Kino erworben und hegt die Absicht, die Renovation bis zum 25. September 1925 beendigt zu haben. — Dann aber ran! Sonst wird die Zeit ein bißchen knapp!



DER SICHERHEITS-FÜLLFEDERHALTER

FÜR REISE UND BÜRO

IN JEDER LAGE
• TRAGBAR •

HEIDELBERGER FEDERHALTER-FABRIK
KOCH, WEBER & CO A.-G.
HEIDELBERG 2

11. Dezember.

In den „Richard-Oswald-Lichtspielen“ wird heute ein Film uraufgeführt, in dem ein Landmädchen wegen Kindesmordes zu 15 Jahren Arbeitshaus verurteilt wird. Dabei wurde das Kind nur von fahrenden Musikanten aufgelesen und — wie Musikanten nun einmal sind! — mitgenommen. Da sich in der letzten Zeit derartige Fälle gehäuft haben, muß ich alle jungen Mütter bitten, auf ihre Kinder etwas mehr Obacht zu geben.

13. Dezember.

Noch einmal der „Film-Kurier“. In der heutigen Ausgabe lese ich in einem Artikel von Fritz Lang den folgenden Satz: „Ich habe mir immer gewünscht, einmal feststellen zu können, wieviel ein gutgewachsener, mit seinem Einkommen zufriedener Durchschnitts-Amerikaner, der ein nettes Mädel bei sich hat, von den amerikanischen Filmen zu sich nehmen kann, ohne zu krepieren. Aber ich fürchte, ich könnte die Sache nicht bis zu Ende kontrollieren, ich würde lange, lange vor ihm draufgehen.“

14. Dezember.

In der „Urania“ in der Taubenstraße wird ein Film gezeigt: „Gefahren der Straße“. Herstellungs- und Aufnahmeort: München. — Für Berliner eine ganz unmögliche Sache! Der Verkehrsturm auf dem Potsdamer Platz, die Kreidestriche für die Passanten an der Schwarzen Brücke in Tegel . . . wie können all diese Gefahren in einem Münchener Film enthalten sein?

15. Dezember.

Bei Heinz Karl Heiland, der sich gar nicht nach Berlin zurückzusehnen scheint, haben „sie“ eingebrochen. Man hat Teppiche, Elfenbein-Schmucksachen aus Liberia — und sonstige Reise-Andenken gestohlen. Der Wert beläuft sich auf etwa zehn Millionen. — Um Paul Wegener zu beruhigen, Heinz Karl Heiland hat die Millionen, die man bei ihm stahl, nicht im Film verdient! Heiland hat Jahrzehnte im fernen Osten gelebt. Er hat sich mehr mit dem richtigen als mit dem filmenden Buddha befaßt.

Eine Presse-Vorführung des Films „Nur mit Frauen ist das Leben schön!“ — Das kommt ganz darauf an. Ich kenne genug Frauen, die uns Männern auch etliche Verdienste zubilligen.

18. Dezember.

Aaah! Nun ist es heraus! Mir war doch schon immer so! Schon immer so! Damals . . na ja. Also — um es kurz zu machen —: Ich lese (heute ist Donnerstag) — ich lese, daß Jackie Coogan am Montag einen kleinen Bruder bekommen wird. Ich sage es nicht, wo ich das lese; es könnte ja, schon was das Geschlecht des Bruders angeht, falsch sein — und ich will niemand blamieren. Aber heute ist erst Donnerstag, und schon weiß man es hier! Junge, Junge! Wie mich das angreift! Man gehört doch sozusagen zur Familie.

Der prominenteste deutsche Filmhersteller, Erich Pommer, trifft, aus Amerika zurück, wieder in Berlin ein. Wenn nicht alles trügt, ist Pommer zugleich der erste deutsche Film-Mann, der über seine Eindrücke in Amerika — nichts ausplaudert.



Eine ganze Reihe schmucker Bände steht dieses Mal vor mir aufgebaut, so recht geeignet, den Grundstock zu einer Bibliothek zu bilden. Da gibt es noch immer Unternehmungen allerlei Art, die dazu beitragen wollen, das deutsche Haus mit preiswerten Büchern erster Autoren zu versehen, — und schließlich sind alle diese Unternehmungen unnötig, weil es schon der privaten Verlags-Initiative hinreichend gelungen ist, billige Bücher herauszubringen. Der Verlag Albert Langen in München beispielsweise hat diese kostbare Sammlung „Die schönsten Erzählungen" zuwege gebracht, hübsche Bücher in zinnoberroten Leinenbänden, und wenn man die Liste der Schriftsteller überfliegt, die man in rund zwanzig Büchern in einigen ihrer kürzeren Werke kennen lernen kann, so stößt man auf Namen wie Björnson, Hauff, Hamsun, Jens Peter Jacobsen, Gottfried Keller, Selma Lagerlöf, Charles Sealsfield und viele andere.

Betrachten wir einmal einige dieser mit recht unterhaltsamen Einleitungen versehenen Bände. Da ist Guy de Maupassant, dessen Wesen Walther von Molo erklärt. „Maupassants Können steht über Zeit und Mode," schreibt Molo, „er war unerschöpfliche, schöpferische Natur, die im Parforcetempo erlebte, befruchtet wurde und ebenso aus sich gebar. Ihm war alles immer wieder gruppiert um den ewig anziehenden und nie ausgetragenen Prozeß zwischen Mann und Weib . . ." Die Auswahl, die unter diesem kritischen Gesichtspunkt getroffen wurde, ist durchaus geeignet, von Maupassant ein zutreffendes Bild zu geben. Die feine Geschichte vom Ehepaar Bondel, das in Saint-Germain wohnt, um dort die erarbeitete Rente zu verzehren, ist unter dem Titel „Die Probe" in diese Sammlung übergegangen, — die kostbare Pointe ist so sinnig, so zart in ihrer lediglichen Andeutung, daß manch einer seinen Maupassant kaum wiedererkennen wird. Dafür sorgen dann die bizarren Episoden von „Fräulein Perle" und das Bekenntnis „Irrfahrten einer Dirne". Die etwas elegische Angelegenheit „Das Wrack" zeigt den einfallsreichen Erzähler von einer anderen Seite, und die kürzeren Geschichten „Vorm Zubettgehen"

und „Hautot Vater und Sohn“ werden vielen, vielen Literaturfreunden nicht minder unbekannt sein . . .

Kostbar ist der Sammelband der schönsten Erzählungen von Max Dauthendey, der sowohl Gedichte wie auch Erzählungen und Schilderungen von Dauthendeys Reisen umfaßt. Dieser sensible Hugenottenabkömmling, der stets zwischen seinem Wandertrieb und der Sehnsucht nach der deutschen Heimat hin und her schwankte, der Heim und Familie verließ, um dem Wesen der östlichen Kulturen und der Sorglosigkeit asiatischer Menschenrassen näher zu sein, der aber bei alledem nicht glücklicher wurde, hat in der Einleitung, abermals von Molo geschrieben, eine gerechte und erhebende Würdigung gefunden. Aus den vielen kurzweiligen Erzählungen wird „Zur Stunde der Maus“ durch die Eigenart der Idee ebenso gefallen wie durch die versöhnliche Wendung. Ueberhaupt ist die verschämte Keuschheit dieser Dauthendeyschen Dichtungen ein so sympathisches, ein so hervorragend okzidentales Merkmal seiner Werke; — der Reisebericht „Himalaya-Finsternis“ wandelt die Dauthendeysche Betrachtungsweise in ethnographischer Weise in der genußreichsten, unterhaltendsten Weise ab. Sicherlich wird dieser Band dem Dichter, der während des Krieges in der Verbannung, auf Java, sterben mußte, viele neue Freunde zu den alten hinzufügen.

Wesentlich düsterer erscheint der Band Gogol, der zwei Novellen in sich schließt, nämlich „Taraß Bulba“ und „Furchtbare Rache“. Die erste Erzählung, die übrigens verfilmt worden ist — oder aber verfilmt werden soll, ist unstreitig die berühmteste der Kosakenerzählungen, und sie vermittelt über das einzelne Werk hinaus eine klare Vorstellung von der Einstellung Gogols zum Kosakentum überhaupt. Das Rußland von einst ist eigentlich auch noch das Rußland von heute, — was sich in der Staatsform geändert hat, ist für den Charakter der Bauern an der Grenze Europas und Asiens so unwesentlich, daß hier von sogenannten „Neueinstellungen nicht geredet werden kann. Der Alkoholismus der Kosaken, den Gogol als eine lobenswerte Flucht aus den Bedrückungen des Alltags ansieht, als ein Weg zu höherem Fühlen, ist durch den Bolschewismus nicht überwunden worden, denn nicht immer schließt, wie in der Kunst, ein „-ismus“ den andern aus . . .

Geheimnisvoll gibt sich weiterhin, wie gar nicht anders zu erwarten ist, der Band Edgar Allan Poe, der am Unbekanntesten, der menschlichen Furcht rührt. Für diesen oder jenen von uns mögen es der Geheimnisse zu viel sein. Poe ist nicht für jeden geeignet, denn nicht jeder wird überall da Mysterien sehen wollen, wo der Dichter die Worte „sonderbar“, „unheimlich“ und „unerklärlich“ in allen Dur- und Molltonarten wiederholt, aber auch vorzügliche Phantastiken nüchterner Art hat Molo dieser Auswahlsammlung beigefügt, wie etwa die skurrile Idee „Der Mann der Menge“ — oder die unterhaltsame Geschichte vom „Goldkäfer“. Wer Poe kennt, wird sich gerne auch mit diesem Bande beschäftigen.

Etwas ruhiger gehts in dem Sammelband

Stifter zu, in dem einige der vorzüglichsten Erzählungen dieses Poeten aus den böhmischen Bergen vereint sind. „Die Narrenburg“ vor allen Dingen nimmt die erste Stelle ein, jene Geschichte, die unter den „Studien“ Stifters zu den erfolgreichsten gehört. Kurze Zeit vorher hatte Stifter seinen „Hochwald“ veröffentlicht, und mit diesem Roman, der auch in den heimatlichen Waldungen des Dichters spielt, hatte er seinen Ruhm, seine öffentliche Anerkennung errungen. Detlev von Liliencron hat die „Narrenburg“ dreißigmal gelesen . . ., ein Rekord, der schwerlich von andern Lesern erreicht werden wird, aber doch wohl für die spannende Qualität des Werkes spricht. Sonst enthält der Band noch „Das alte Siegel“, „Brigitta“ und „Nachkommenschaften“.

Als letzter Band der Albert Langenschen Sammlung seien die „Erzählungen“ von Louise von François genannt. Es ist wahr: unter unsern verdienstvollen Frauen gehört Louise von François, die wie Dauthendey und Fontane hugenottischem Geblüt entstammt, zu den unbekanntesten, und sie hat dieses Schicksal geahnt, wenn sie sagte, daß in Deutschland der gute Same sich nur langsam entfalten kann. Einer unter den Großen, der Schweizer C. F. Meyer, hat den starken Kern, der in dieser Frau steckt, beizeiten gewürdigt und in lebhaftem Briefwechsel mit ihr gestanden. In der Einleitung, die von Josef Hofmiller geschrieben wurde, ist auch darauf hingewiesen worden. „Ihr Talent,“ so hat Meyer an das Fräulein François geschrieben, „gehört zu einer nicht alternden Spezies.“ Dennoch muß auch heute der Name dieser Dichterin laut ausgesprochen werden, damit er gehört wird: wer schöne, stolze und ehrliche Geschichten lesen will, also Werke, wie sie heute nicht zu Dutzenden geschrieben werden, der vertraue sich diesem Bande an und lese das kostbare „Fräulein Muthchen und ihr Hausmeier“ oder „Die goldene Hochzeit“. Er wird sicherlich auch zu anderen Werken der François übergehen, zu Werken, die in diesem wohlfeilen Sammelband nicht enthalten sind.

Nachdem wir Jahre hindurch uns sehr eingehend mit den Literaturen fast aller Nachbarländer befaßt haben, ist es an der Zeit, auch dem Schrifttums Spaniens unser Augenmerk zuzuwenden, denn sonderbarerweise haben wir, sehen wir von den ganz Großen der spanischen Literatur ab, der kastilischen Dichtung immer nur geringe Aufmerksamkeit geschenkt. Der Verlag W. J. Mörlins trat vor etwa zwölf Monaten zuerst damit auf den Plan, den Deutschen eine Reihe spanischer Werke in guten Uebersetzungen zu vermitteln: Concha Espina war zunächst mit ihrem Rio-Tinto-Roman „Das Metall der Toten“ in der Reihe vertreten, ihr folgte Blasco Ibañez mit seinen „Apokalyptischen Reitern“. Heute liegen aus der Sammlung „Neu-Spanien“ zwei weitere Bände vor: wieder ein Buch von Concha Espina, betitelt „Die Sphinx der Maragatos“ — und dann der Roman von Ricardo Leon „Herrenrasse“. Es ist selbstverständlich sehr schwer, wildfremde Autoren in wenigen Worten nahezubringen, dazu bedürfte es eines ganzen Aufsatzes, zumal die ganze Denkungs-

art Spaniens den meisten Deutschen noch heute ein Buch mit sieben Siegeln ist. Wer aber Lust und Hingabe aufbringt, sich einmal nicht mit ganz oberflächlicher Unterhaltungslektüre abzugeben, sondern tief in die bessere Seele eines guten und vornehmen Volkes einzudringen, der kann gar nichts Schöneres und Nützlicheres tun, als diese Sammlung „Neu-Spanien“ aus dem Verlage von Mörlins in seine Bibliothek einzuführen.

Concha Espina ist eine der feinsinnigsten und freiesten Frauennaturen, die die internationale Literatur überhaupt aufzuweisen hat; die „Sphinx der Maragatos“ behandelt die sozialen und rein menschlichen Zustände in jenem entlegenen Teil der Provinz Leon, wo noch heute die Maragatos, die Reste der Ureinwohner Spaniens, unter traurigen, schwierigen Verhältnissen hausen. Mariflor heißt das Mädchen, das der Abstammung nach noch eine Maragatin ist, aber doch bereits dem allgemeinen abendländischen Kulturkreis sich anschloß. Zwei urspanische Welten, zwei urspanische Ideenwelten treffen in diesem Roman zusammen und lassen es verständlich erscheinen, daß die Verfasserin für ihn die höchste literarische Auszeichnung der spanischen Akademie, den Juan Fastenrath-Preis erhielt.

Das zweite Buch aus der Reihe „Neu-Spanien“, „Herrenrasse“, sozusagen einen Neuklassiker, der zu den wenigen spanischen Autoren gehört, die sich frei von französischem Einfluß gemacht haben. Schon 1912 wurde Leon als noch junger Mensch in die Königliche Akademie gewählt, und heute genießt er den unbestrittensten Ruf, die spanische Seele studiert zu haben. Der Roman „Herrenrasse“ ist also ein Gemälde der spanischen Seele, jener Seele, die sich dekadent fühlt . . . und doch so kerngesund sein kann, wenn sie sich nur auf sich selbst besinnt. Die Schicksale, die Leon in seiner klangreichen Sprache, in einem Rhythmus, dessen ungezwungene Poesie man auch noch der Uebersetzung anmerkt, erzählt, sind die Schicksale der Hidalgos, die aus dem heutigen Spanien ein Zwitterding zwischen modernem Staatswesen und verfallender Staatsautorität machen; dabei ist dieses Buch kein politisches Werk, sondern ein menschliches Dokument von ergreifender Innerlichkeit.

Von Otto Soyka endlich liegt ein neuer Roman vor, der im Verlage der Gebrüder Enoch, Hamburg, erschien. „Das heißere Leben“ heißt er. Was er schildert? Eine wenig alltägliche Geschichte ist es, nämlich das entscheidende Erlebnis einer Schauspielerin, die in den Tagen der politischen Umwälzung zur Theaterintendantin „emporsteigt“, dann in eine politisch-erotische Intrigue verwickelt wird, mehr oder weniger unschuldig am Tode eines jugendlichen Anbeters bleibt und endlich einen Redakteur heiratet. Die Sache ist ganz in der Art Soykas erzählt: man liest sie und macht sich nicht weiter Kopfzerbrechen über die Menschen, die sich hier so schmerzhaft gebärden.



Prisma-Casino
im Ufahaus am Potsdamer Platz
Ab 4 Uhr.
Mokka, Tee, Schokolade
Tanz-Vorführungen
Ab 6 Uhr:
Tanz-Vorführungen
Gesellschafts-Tanz
(Kein Weinzwang)
Barbetrieb
Carlo Minaris Jazzband
„Le Perroquet"
Eintritt frei!

Silbenrätsel.

a — ae — be — bre — chi — chres — dorff — e — e — ei — er — er — er — fahr — fung — go — her — hi — ich — isth — ka — ka — kauf — ken — la — lin — ma — me — mon — mus — na — nar — naut — neu — ni — nitz — no — ra — ra — ra — rei — rhe — ri — ri — ro — sass — schaf — schen — schiff — sto — ta — tät — te — tei — ter — tes — ti — tie — to — tum — vier — win

Aus vorstehenden Silben sind 22 Wörter zu bilden, deren Anfangs- und dritteBuchstaben, beide von oben nach unten gelesen, einen Ausspruch von A. O. Weber nennen. ch und sch gelten als ein Buchstabe. Die Wörter bedeuten:

1. Jahreszeit, 2. Vornamen eines beliebten nordischen Filmschauspielers, 3. Küchengerät, 4. Ort auf Rügen, 5. Landenge, 6. Stadt in Amerika, 7. Gestalt aus Mignon, 8. Pflanze, 9. Wieselart, 10. Mustersammlung, 11. Insel, 12. Gebetbuch, 13. Irrtum, 14. Pelzart, 15. Uranfang der Welt, 16. studentische Verbindung, 17. Seltenheit, 18. Dichter der Freiheitskriege, 19. Muse, 20. musik. Bezeichnung, 21. Handelsschiff, 22. Luftschiffer.

Verwandlungs-Aufgabe

Elster Falter Adam Bude Sichel
Tadel Regen Main Tasse
Imme Borke Heuer Sorte

Durch Aenderung der Anfangsbuchstaben erhält man neue Worte. — Nacheinandergelesen ergeben die neu eingesetzten Buchstaben den Namen eines bekannten Münchener Filmregisseurs.

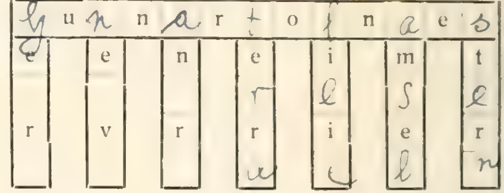
K. Pl.

Zahlenrätsel

1, 2, 3, 4, 5. 6, 7, 8, 9, 10, 5,	Filmschauspieler
2, 4, 9, 10, 5	Lebenszeit
3, 4, 5, 6, 7, 8	männlicher Vorname
4, 2, 9, 9, 10	Holzstück
5, 6. 7, 8, 9, 10, 5	Jurist
6, 5, 5, 4, 6, 7, 8, 9	gefährliches Leuchten
7, 2, 1, 3, 4, 10, 9. 9, 6	Geschlecht (italien.)
8, 2, 3, 9	Bestandteil des Körpers
9, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 5	Haushaltungsgegenstand
10. 5, 1, 10, 4	männlicher Vogel
5, 10, 9, 9, 6, 7, 8	knollenartige Wurzel

Die Anfangsbuchstaben der so gefundenen Worte ergeben dasselbe wie 1.

Kammrätsel.



Die leeren Felder sind durch Buchstaben zu ersetzen, so daß die senkrechten Reihen ergeben:

1. männlichen Vornamen, 2. italienische Hafenstadt, 3. Filmschauspielerin, 4. Filmgesellschaft, 5. Blume, 6. Singvogel, 7. Himmelskörper. Dann ergibt die wagerechte Reihe einen beliebten Filmschauspieler.

Kl.

Rösselsprung.

ber-	fen-	un-	cher-	was	so
mit-		gen	heit	ter	lich
of-	ver-		ver-	lä-	uns
mand	zeiht	viel		er-	ist
wir	es	sie	daß	tief	wo
auch	nie-		zu	es	scheint
gibt	daß	wi-		fall	im
der-	uns	sen	man-		gut
lebt	wohl	strebt	wie's	bu-	chen

Auflösungen aus voriger Nummer.

Silbenrätsel.

1. Milenz, 2. Universität, 3. Suez, 4. Ilmenau, 5. Kiew, 6. Ilse, 7. Samowar, 8. Talmud, 9. Dauphine, 10. Interlaken, 11. Espenlaub, 12. Winter, 13. Elsa, 14. Lenau, 15. Terbroich, 16. Surrogat, 17. Pegoud, 18. Ravenna, 19. Arras, 20. Chronoskop, 21. Ecuador, 22. Davidi, 23. Ipswich, 24. Ebert 25. Nemesis, 26. Irene, 27. Chaiselongue, 28. Tarantel, 29. Undine, 30. Eminenz, 31. Baku, 32. Elias, 33. Romanze, 34. Somme, 35. Esel, 36. Tenne.

Musik ist die Weltsprache, die nicht übersetzt zu werden braucht, da spricht Seele zu Seele.

Besuchskartenrätsel.

III. Filmschauspielerin.

Magisches Quadrat.

E	l	l	a
L	i	e	d
L	e	n	a
A	d	a	m

Zeitvertreib.

Langeweile, Weile weile, lange Weile.

Kampf um die Herrschaft.

Theater, Aether.

Verantwortlich für die Redaktion: Margarethe Schmeyers, Berlin; für den Anzeigenteil: Hans Kiebach, Berlin-Charlottenburg 4.
Verlag: „Die Filmwoche", Verlagsges. m. b. H., Berlin SW. 68, Neuenburger Str. 4.
Druck: Deutscher Schriftenverlag G. m. b. H., Berlin SW. 11.

Landeshuter Leinen- und Gebildweberei

F. V. Grünfeld

[illegible]

Damenwäsche Herrenwäsche

Luxuswäsche Gebrauchswäsche

Berlin W 8 · Leipziger Straße 20-22

Die **Hauptpreisliste** Nr. 172 F über **Wäsche jeder Art** (mit zahlreichen Abbildungen) wird auf Wunsch zugesandt.

[illegible]ntlich der Anwesenheit in Berlin sei [illegible] bedarf) empfohlen

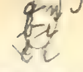

MONATSSCHRIFT
BEITRÄGE von
REINHOLD SCHÜNZEL
Mady Christians, Bernhard Goetzke
Harry Piel, Carl W. Tetting, u.v.a.
PREIS 1.– MARK



VOX-MUSIKINSTRUMENTE
WUNDER DER TONWIEDERGABE

VOX-MUSIKPLATTEN
ERSTE KÜNSTLER UND ORCHESTER

VOX-HAUS AM POTSDAMER PLATZ
BERLIN W 9/POTSDAMER. STRASSE 4



LILLIAN GISH

im Metro-Goldwyn-Film der Phoebus-Film A.-G

„DIE WEISSE SCHWESTER“



Singer Co. Nähmaschinen Act.-Ges.

Singer-Läden überall!

Der Inhalt

Seite

Das Titelblatt der vorliegenden Nummer stammt von Dassel-Weil
Die Textillustrationen sind von Hachez und Dassel-Weil



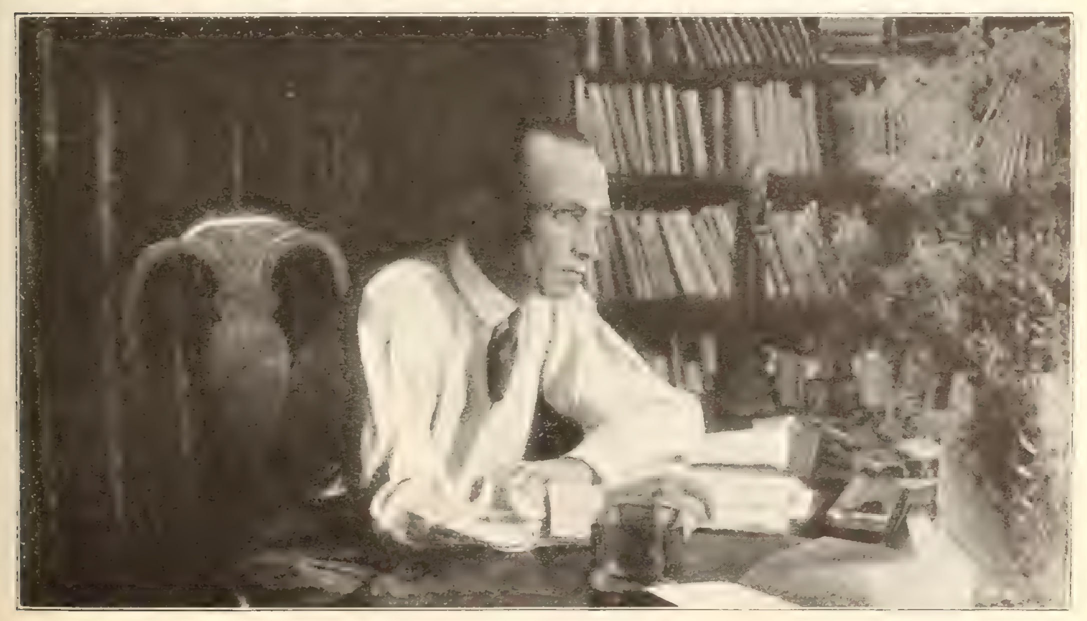

LOHSE
Uraltes
Lavendel-Waſſer
DER ZARTE, KÖSTLICH ERFRISCHENDE WOHLGERUCH
PARFUMERIE
GUSTAV LOHSE
BERLIN
GEGR. 1831
LOHSE



Der private Mensch

Eine amerikanische Darstellerin hat jüngst vorgegeben, auf den Film verzichten zu wollen, weil es ihr nicht behage, auf Schritt und Tritt von den Argusaugen der — Reklame verfolgt zu werden. Es widerstrebte dieser Amerikanerin, daß die Presse sich jeder ihrer Bewegungen bemächtigte, jeden Abend eine Kontrolle über sie ausübte — und daß die Reporter schließlich nicht einmal damit zufrieden waren, daß der Mensch, der private Mensch, ein ganz anspruchsloses und ruhebedürftiges Wesen sei, allen Sensationen abhold — und ganz einverstanden damit, von der anderen Ehehälfte geliebt und verwöhnt zu werden. Die Reklame — so meinte die amerikanische Dame — verlange von einem Filmmenschen, daß er in jedem Jahr eine neue Ehe eingehe, daß er absonderliche Liebhabereien habe und möglichst wenig zuhause sei.

Nun bestehen zwischen den amerikanischen Gepflogenheiten und Erwartungen einerseits — und den deutschen andererseits recht beträchtliche Unterschiede, — aber dennoch ist etwas Allgemeingültiges daran, daß die Masse des Publikums von ihren verehrten Lieblingen der darstellenden Kunst mit blindem Eifer Vorstellungen nährt, die mit der Wirklichkeit in einigem Widerspruch stehen. Viele Filmfreunde würden es beispielsweise nie und nimmer



Conrad Veidt in seinem Arbeitszimmer — Phot.: Press-Photo

glauben, daß der beliebte Komiker Soundso ein griesgrämiger, verschlafener und wortkarger Bursche ist, dessen Hauptbeschäftigung es zu sein scheint, überall zu stänkern und Unfrieden zu stiften. Ein Komiker muß ein lachender Philosoph sein, — so steht sein Charakterbild in der Geschichte fest, der Name des Komikers mag von Generation zu Generation zehnmal wechseln. Aber diese Vorstellung trügt: Generalfeldmarschall von Moltke auf Creisau war ein Knauserer und Pfennigfuchser; er war einer von denen, die eine Gutswagenpeitsche lieber dreimal selbst flicken und dreimal ohne Schnur heimkehren, als daß sie zum Sattler gehen und eine neue Peitsche für achtzig Pfennig erstehen. Und er war dennoch — Generalfeldmarschall. Was aber bei ihm, der eine weltgeschichtliche Realität war, möglich war, sollte bei einem Schauspieler nicht möglich sein?

Es i s t möglich!

Dieser Tage erst war ich bei einem unserer bekanntesten Künstler, — bei einem Mann, der in seinen Rollen Gnaden austeilt und mit kühner Geste Goldmünzen ausstreut. Wie müßte — der Reklame zuliebe — ein solcher Mensch wohnen? Natürlich so: der Besucher wird durch einen livrierten Diener empfangen und ins teppichüberladene Vorzimmer gebeten. Auf goldenen Konsolen stehen Stutzuhren und goldbeschlagene Majoliken, Putten füllen die Ecken aus und einige Widmungen begeisterter Freundinnen hängen hier und dort an goldenen Schnüren von den rotbespannten Wänden herab. Ein imposanter Lorbeerkranz schwebt oberhalb der Tür, durch die der Galonierte soeben verschwand. Das Herz des Besuchers klopft bis zum Halse hinauf, verbindliche Einführungsphrasen liegen auf der zitternden Zunge. Unhörbar leise öffnet sich die niedrige Tür wieder, der Diener erscheint und flüstert mit leichter Verbeugung: „Der Meister läßt bitten!" Der Meister! Und der Besucher tritt über schwellende Teppiche, atmet strömende Düfte, fühlt eine endlose, noch immer steigende Befangenheit — und sieht sich im Allerheiligsten der Kunst, in der Wohnstätte des Genies dem Maestro gegenüber, der mild lächelt und fragt: „Sie haben mich in meiner letzten Rolle gesehen . . . . . Was kann ich für Sie tun?" . . . .

Ganz recht — so müßte — der Reklame zuliebe — ein solcher Mensch wohnen: wie aber lebt er in Wirklichkeit?

Ein Dachatelier ist's, zu dem ich fast den Weg nicht finde. Auf der rechten Seite wohnt ein Maler, links — „er". Ich klopfe an, schlürfende Schritte lassen ausgetretene Filzpariser erraten, die Tür geht auf, — ich stammele meinen Namen, und „er", der große und berühmte Künstler, der Mann mit der Despoten- und Feldherrngeste, steht vor mir im abgeschabten Schlafrock: „Kommen Se rein", sagte er. Und dann, als ich im Dachatelier stehe: „Ich frühstücke jrade, woll'n Se 'ne Butterstulle mitessen, was?"

Ich nehme an, ich esse mit, — ein Messer fehlt.

„Hier — nehm'n Se mein Taschenmesser für de Butta", sagt er und klappt die große Schneide auf. „Also Se woll'n sich hier mal umsehn, was? Bitte. Ich wer mich mal nächstens 'n bißchen vergrößern — aber fassen Se doch zu! Die Blumentöppe da — nee, nee . . . da links, ja! Also die woll'n und woll'n nicht wer'n, sehn Se bloß mal, wie blaßgrün die Knospen sind. Was?"

Ich wispere einige nette Sätze, spreche von dem Film, den ich gestern abend sah . .

„Na ja, 'n janz juter Film . . . . Ich spiele ja nicht drin." So sagt er und würgt seine Butterschnitte hinunter. „Aber man kann nich in alle Films mitspieln, was? Soll ich noch 'n bißchen Kaffee uffsetzen, was? Aber jewiß, imma recht jerne. Ooch 'n warmer Winter is noch kalt jenuch".

So sagte er. Und ich behielt jedes Wort in meinem Herzen.

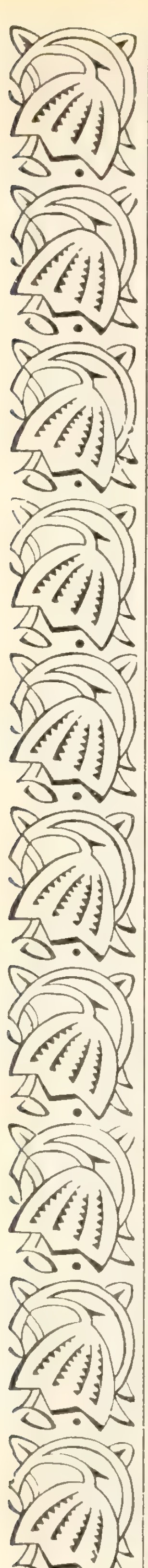
Und als ich die fünf — oder sechs Treppen hinunterstieg, nahm ich mir selber das Versprechen ab, nicht zu verraten, bei wem ich war. Der Privatmensch dieses Künstlers soll geheim bleiben! Er tut nichts — für die Reklame, und nichts für die Phantasie, die den Künstler umgibt. Und fühlt sich doch wohl! Und ist sogar glücklich!

Nein: die Amerikanerin hat unrecht: sie hätte, wenigstens bei uns zulande, nicht nötig gehabt, die Filmkarriere aufzugeben.

PETER PERSCHEID



REINHOLD SCHÜNZEL Phot.: Ernst Schneider



„ALL STAR CAST“

VON

CINEMAX

In den englisch sprechenden Landern nennt man einen Film, in dem e i n Künstler von Namen mitwirkt, sofort einen „All Star“-Film; die wahre internationale Größe eines Films dürfte aber auf einer breiteren Basis zu finden sein:

Ich säh’s so gerne: C o n r a d V e i d t, den blassen,
In einem Film mit B a b y P e g g y spielen . . .
Sie müßten dann brutal in vielen krassen
Gewaltsamkeiten à la Griffith wühlen.

Dann müßte A s t a N i e l s e n eine Rolle
Als J a c k i e s Schwester haben: glanzumflossen
Wär’ in die lange, stirngekämmte Tolle
Herr B u s t e r K e a t o n eigenselbst verschossen.

Als cow-girl säh ich gerne H e n n y P o r t e n
Auf wildem Mustang durch Los Angeles setzen
Und D o u g l a s F a i r b a n k s mit dem angstverbohrten
Indianerblick vor ihr ins Weite hetzen . . .

Und R e i n h o l d S c h ü n z e l mit den sanften Mienen –
Ich säh ihn gern als M a r y C a r r Entsprossnen . . .
Wo wär’ solch Paar wohl schon vordem erschienen? –
Dann säh ich J a n n i n g s gern, den schnellentschlossnen,

Im Match mit D e m p s e y „uppercuts“ verteilen!
Und dann die B e r g n e r – ach, in dreißig Akten
Säh ich sie gern mit P a t a c h o n, dem steilen,
In Szenen, wo die andern all zerknackten.

Dann müßte F a t t y mal mit E l l e n R i c h t e r
Für Jugendliche unter sechzehn Jahren
’Nen Reisefilm verbrechen –, falls ein Dichter
Sich fände, um den guten Ton zu wahren.

Und dann: L e e P a r r y – „howdyoudo, mylady?“ –
Welch’ Paar mit H a y a k a w a würd’ sie geben!
Fast scheint’s, als ob die schicke C h r i s t i a n s - M a d y
Mit G o l i a t h A r m s t r o n g sich verfärbt daneben . . .

O trübe Zeit, in der die Prominenten
In so verschied’nen Filmen einsam schaffen!
Wie anders wär’s, wenn sie zusammen könnten,
Um den Erfolg gemeinsam zu erraffen.

Ich säh’s so gerne! Sind denn die Finanzen
So lendenlahm? Ich dächt’, wir wären stärker!
Was kost’ der Spaß? Los, los! Schöpft aus dem Ganzen!
Ich zahl’ Entree dann gerne hundert Märker!




WANDERSCHAFT

VON

REINHOLD SCHÜNZEL



Glauben Sie es mir, gerne schreibe ich nicht über mich selbst, — lieber wäre es mir schon, Sie übernähmen die Aufgabe und erzählten von sich aus das, was Sie über mich wissen, — aber da es nun einmal Ihr Wunsch und der Ihrer Leser ist, daß ich mich persönlich zum Wort melde, so will ich gehorchen. Schließlich ist das Publikum immer und überall der höchste Regisseur, und wenn wir dies oder jenes tun, so geschieht es zumeist und vorwiegend deshalb, weil wir annehmen . . . oder zu wissen glauben, daß unser höchster Regisseur, der zugleich unser höchster Kritiker ist, dies so und nicht anders wünscht. Im Filmleben nennt man das, Kompromisse schließen — oder dem Publikum entgegenkommen. Also wie so oft, gehorche ich auch dieses Mal und beginne:

1.

Als mein Vater, da er noch nicht verheiratet war, meiner Mutter, da diese noch nicht verheiratet war, den Vorschlag machte, ihn zu heiraten, antwortete ihm meine Mutter: „Gewiß, recht gerne, Herr Schünzel, — aber einen Schauspieler heirate ich nicht." Das ereignete sich in Straßburg in den ehemaligen Reichslanden, und mein Vater gehörte an diesem bemerkenswerten Tage zum Ensemble der Direktion Schroth. Mein Vater ließ sich das Ultimatum durch den Kopf gehen und entschied, daß die schauspielerische Karriere schließlich immer etwas Ungewisses, eine gute Ehefrau aber zweifellos etwas Gewisses sei, und er entschloß sich, auf die Bedingung, der Bühne den Abschied zu geben, einzugehen. So kam es, daß ich fern der Bühne aufwuchs, aber doch erzogen von einem Vater, der die Jahrgänge des Theater-Almanachs besser im Kopfe hatte, als die heutigen Konservatoristen etwa den Namen Mahler kennen. Wenigstens wurde mir dieser Tage erzählt, daß in einem Berliner Konservatorium von sieben „Hoch"-schülern nur einer etwas von Mahler hatte läuten hören. Mein Vater aber dachte, daß es, wenn man schon nicht mehr der Schauspielerei angehörte, doch immer noch Ehrenpflicht bleibe, alle nennenswerten Veränderungen, alle beachtlichen Engagementswechsel der Prominenteren im Auge zu behalten, — und vielleicht war das auch für mich von bedenklichen Folgen. Denn den Dingen um die dramatische Literatur herum widmete ich schon in der Schulzeit ein größeres Interesse, als den verschiedenen Lehrfächern, die vom Katheder herab auf mich eindrangen.



„Noch kennt er nicht der Weltstadt Sünden"

2.

Geboren wurde ich am 7. November 1888 in Hamburg; mein Vater war zu der Zeit Kaufmann. Als ich mit den Alten nach Berlin übersiedelte, wurde ich vor die Notwendigkeit gestellt, mir einen Beruf zu suchen. Die schauspielerischen Liebhabereien, denen ich in den letzten Schuljahren nachgegangen war, kamen ganz rücksichtslos zum Durchbruch; aber mein Vater tat nichts, um meine Sehnsucht zu er-

mutigen. Selbst wenn jemand einen Schuß Bühnenblut in den Adern hat, ist der Entschluß, auf das bürgerliche Gleichmaß der Dinge zu verzichten, eine beunruhigende Angelegeheit, insofern man innerhalb der geräuschlosen Maschinerie eines kaufmännischen Haushaltes groß geworden ist. Nichtsdestoweniger tat aber mein Vater auch nicht das geringste, um mir die Liebe zum Theater zu nehmen. Und das war das Klügste an ihm: gerade dadurch, daß ich mich in meiner Wahl frei fühlte, blieb ich bei klarem Kopfe und sah stets meine eigene Verantwortung vor mir. Wäre das anders gewesen, — ich glaube, daß ich manch eine Torheit hätte begehen können. Als ich mich doch endlich entschlossen hatte, die Sicherheit des kaufmännischen Kontors mit der Unsicherheit des Schauspielerberufes zu vertauschen, war mein Vater, wie ich heute vermuten möchte, mit diesem Wechsel nicht unzufrieden. Konnte nun doch wenigstens der Sohn das werden, was er selbst infolge schnellen Entschlusses sich versagt hatte. Später war „der alte Herr Schünzel" ein häufiger Gast in den Filmateliers, bis zu seinem im vergangenen Jahr erfolgten Tod hat er all mein Bemühen mit der wärmsten Anteilnahme und mit dem herzlichsten Verständnis verfolgt.

3.

Die „Karriere" fing natürlich so an — wie bei allen andern: ich machte Statisterie. Ich hatte die Schule in Berlin besucht und gerade begonnen, mich mit den Mysterien kaufmännischer Arbeit und kaufmännischen Denkens vertraut zu machen, als ich auf die Statisterie im Königlichen Schauspielhaus aufmerksam wurde. Das war etwas für mich! Ich suchte und fand Anschluß, und über zwei Jahre stellte ich mich Abend für Abend am Bühneneingang auf, um nur keine Vorstellung zu versäumen. Aber so aufgeregt, wie bei meinem ersten Auftreten — es war „Julius Cäsar" — bin ich nie wieder gewesen. Ich spielte „Volk", irgendwo in der Masse, ganz hinten. Ich fieberte: — die Bühnenluft hatte mich ein wenig krank gemacht — und außerdem war mein erster Eindruck, als ich aus der Statistengarderobe auf die Straße trat: Adalbert Matkowsky! Welch ein Schauspieler! Ihn kann man auch nicht beschreiben, ihn muß man erlebt haben. Und ich bin glücklich, daß ich ihn erleben durfte, diesen herrlichen Künstler. Ich war also täglicher Statist, ich war ein stolzer, glücklicher und ganz zufriedener Statist - ich ließ mir die Haare genau so frisieren wie Matkowsky — ich trug genau den gleichen Havelock wie Matkowsky — er war mir viel zu groß und gehörte einstmals meinem Vater — und wenn ich aus dem Schauspielhaus heraustrat, so drückte ich ein Taschentuch vor den Mund — die Stimme! — Und wenn die wartenden Theaterbesucher — sie warteten auf Matkowsky oder Christians oder Poppe oder Wachner oder Lindner (ach, welch ein Ensemble) — flüsterten: „Wer ist das?" oder sich womöglich irrten und mich für „ihn" hielten, dann klopfte mir das Herz zum Zerspringen, und ich war glücklich, einfach unbeschreiblich glücklich. Und dabei hatte ich keine zehn Pfennige in der Tasche, um mit der Elektrischen nach Hause fahren zu können. Ich bin ruhig gegangen, aber das Taschentuch nahm ich erst in respektvoller Entfernung vom „Königlichen" vom Mund. Das war der Anfang des Aufstieges . . .

17 Jahre alt

„ doch wird er schon ."

4.

Dennoch ließ die Fortsetzung dieses Anfanges sehr, sehr auf sich warten. Wenn ich heute, da ich mitten im Schaffen stehe, an all diese Jahre zurückdenke, so kommen sie mir vor wie eine unendliche Kette von Arbeitstagen. Viel, viel Arbeit, auch Aerger und Kummer, kleine Enttäuschungen, ein ganz klein wenig Freude ist bisweilen auch dabei . . . Das ist der Inhalt des Aufstieges. Freudvoll und froh kann die künstlerische Arbeit ja nur demjenigen erscheinen, der sie dann und wann in den Augenblicken reifster Vollendung sieht.

Die kurzen Sekunden, in denen ich mich im Prunkkleid des Statisten glücklich fühlte, wurden schnell wieder von anderen abgelöst: die kaufmännische Arbeit ließ mich nicht locker. Ich arbeitete im Verlagshaus August Scherl, G. m. b. H. in Berlin, in Bremen und avancierte dort sogar bis zum Filialleiter. Eine geachtete Position — beneidet von vielen Leuten — aber ich war unzufrieden — denn die ungestillte Sehnsucht zur Bühne ließ mich nicht zur Ruhe kommen. Daß es mir je gelingen würde, den Sprung zu den Brettern auszuführen, das schien mir während dieser kaufmännischen Tätigkeit ganz unmöglich. Aber ein Ventil mußte meine Sehnsucht haben, und, was tat ich? — Ich wurde Dilettant. Mitglied des Vereins für dramatische Kunst — alle vier Wochen eine Vorstellung — schließlich sogar Regisseur — und als Zeichen

meiner Würde trug ich den Zylinder. — (Die Hamburger hielten mich allerdings für einen Börsianer.)

Dann tat sich im Jahre 1912 in Hamburg ein neues Theater auf; ich war damals in der Hamburger Scherl-Filiale tätig. Und an diesem Theater fand ich ein kleines, ein ganz kleines Plätzchen. Während zweier Monate spielte ich hier allabendlich unter falschem Namen. Sobald sich die Tür des Geschäftes geschlossen hatte, eilte ich in die Garderobe, schminkte mich, und spielte Theater. Und das wurde der Wendepunkt in meinem Leben: mein kaufmännischer Direktor erkannte mich auf der Bühne, zitierte mich zu sich, ich mußte die Schande eingestehen, denn leugnen hätte auch nicht geholfen. Es erfolgte an mich das Ultimatum, über das jeder von uns sich einmal zu entscheiden hat. „Sie haben die Wahl," so sagte er mir, „entweder bleiben Sie Kaufmann . . . oder werden Schauspieler. Beides geht nicht!"

Und ich wurde Schauspieler.

5

Das hört sich einfach an: ich wurde Schauspieler.

Mein falscher Name auf dem Theaterzettel hatte mir nicht geholfen, aber mein richtiger half mir auch nicht. Mein Engagement beim Theater ging in die Brüche, und da stand ich nun — ohne jede Arbeit. Ohne jedes Einkommen. Die qualvolle Zeit des unermüdlichen Suchens begann; ich reiste sogar nach auswärts, weil man mir ganz vage Hoffnungen gemacht hatte. Aber auch diese Hoffnungen wurden zu Wasser. Bis sich endlich ein „Unternehmer" fand. Dieser Unternehmer wollte mit einem Sketch auf Varieté-Tournée gehen, und er brauchte dazu vier Darsteller. Ich schlug ein — und wurde einer von ihnen. In Mannheim sollte dieser Einakter das Licht der Welt erblicken, aber das Spiel wurde bereits am ersten Abend von den Varieté-Gästen ausgepfiffen. Und das war mein Glück. Denn bei der Generalprobe für die durchgefallene Premiere hatte der Varieté-Wirt sein Mißgefallen über mich geäußert und gemeint: „Den da lassen Sie man laufen, der ist eine verlorene Sache!" Mein Schicksal wäre also besiegelt gewesen, wenn der „Unternehmer" nicht durch den Auspfiff andere Sorgen bekommen hätte. Dadurch geriet ich in Vergessenheit — all das habe ich erst nachher erfahren! —, und als es sich im weiteren Verlauf darum handelte, nunmehr andere Einakter zu spielen, ließ man mich einfach gewähren und ließ mich sogar größere Rollen spielen. Wir spielten alle 14 Tage anderswo, wir bereisten ganz Deutschland, produzierten uns mit pikanten und charmanten Sketches, lernten verqualmte und verrauchte Säle kennen . . . und kamen auf diese Weise über zwei ganze Jahre unseres Lebens hinweg. Von 1912 bis 1914 dauerte dieser reisende Zustand. Und noch immer stand die heroische Figur des stolzen Fiesco in unerreichbarer Ferne, noch immer wollten die Rollen und die großen Dramen kein Vertrauen zu mir haben.

1914!

In dem Jahre, in dem das Unheil über uns zusammenzog, galt meinem kleinen persönlichen Schicksal ein erster Sonnenstrahl. Albert Kehm, der heutige Intendant in Stuttgart, stellte damals als junger Direktor ein Ensemble für Bern zusammen, und er nahm mich mit sich. Er ließ sich gar nichts „vorspielen", nichts „vorsprechen". Er sah sich nur diesen Schünzel an — und verpflichtete ihn vom Schreibtisch weg. Und bei ihm konnte ich am Stadttheater Bern das nachholen, was mir bisher vorenthalten worden war. In Bern wurde ich „Liebling" — Liebling der Schweizer, und in den Zeitungen stand „unser" Schünzel.



„das Rechte finden . . ."

6.

Gewiß, bis zu dem Zeitpunkt, der über meine Uebersiedlung nach Bern entschied, hatte ich auch bereits Erfolge gehabt, aber die Reihe der Applause, die ernst gemeint und ernst aufgefaßt werden wollen, fing doch hier erst so recht an. Bis auf einen Beifall, den ich einmal in Essen erntete.

Mit uns und unserem Einakter war am gleichen Varieté als 1. Attraktion „Otto Reutter" engagiert. Er sprach mit niemandem, kümmerte sich um nichts — und ging ohne jede persönliche Anteilnahme über die Bühne, wenn die andern „Nummern" probten. An dem Tage nun, an dem unser „Unternehmer" mit uns seinen Einakter durchging, stand Otto Reutter eine kurze Weile neben uns und äugte uns an. Dann machte er mit dem rechten Zeigefinger einige knappe Gesten zu mir herüber und sagte halblaut vor sich hin: „Von Ihnen wird man noch hören!" und verschwand leise und ohne Gruß.

Dieser Beifall aus so versiertem Munde gab mir für eine ganze Zeit frohes Selbstvertrauen. Und als ich in Bern zum ersten Mal vor einem wirklichen Publikum spielen konnte, fühlte ich mich ganz am rechten Platz. Oft genug fiel dort nach großen Rollen der Vorhang, das Taschentuch vom Munde fiel auch, wenn ich aus der

Bühnentür ins Freie trat. Es fiel der Havelock als tägliches Kleidungsstück, er wurde „Requisit für gewisse Rollen“, als wenn er nicht schon immer Requisit gewesen wäre! — und schließlich fiel mir der Abschied von Bern schwer, als es „nach Berlin!“ hieß. S i e hatte es mir angetan, s i e, die Jungfrau im Berner Oberland. Ich sah sie später in Berlin wieder. Das Intermezzo Bern, das vom Winter 1914 bis zum Herbst 1915 gedauert hatte, war vorüber . . .

Eins aber war mir in Bern klar geworden, nämlich, daß tiefe Nacht in mir gewesen sein muß, als ich glaubte, die Welt mit Hamlet oder Don Carlos beglücken zu können. Die Schwyzer hatten mir die Augen geöffnet, sie haben mich als Komiker entdeckt. Und ich kann sagen, daß diese Entdeckung mich gar nicht betrübt hat: nun brauchte ich mich ja garnicht mehr vor dem Lachen des Publikums zu fürchten. Es war ja schrecklich, wenn die Menschen bei einem ernsthaften Stück, in dem ich spielte, loslachten . . . Nun d u r f t e n die lieben, guten Leute für ihr Geld lachen, und sie taten es, allen Beteiligten zur Freude. Nur der Komiker aus der vergangenen Spielzeit war damit nicht einverstanden.

7.

Ende 1915 zog ich in Berlin ein; nein: kehrte nach Berlin z u r ü c k. Aber dieses Mal bereits als Schauspieler abgestempelt.

Eigentlich hatte ich ja nicht nach Berlin wollen. Ich stand in Bahrenfeld als Artillerist, repräsentierte das wehrhafte und allzeit verteidigungsbereite Vaterland — und wollte nur wegen eines Urlaubes nach Wien verhandeln, wo man mir an der Volksbühne die Hand entgegenstreckte. Aber mein Urlaub klappte und klappte nicht, und so hatte ich mir vorgenommen, den Fall mit meinem zukünftigen Direktor, Herrn Dr. R u n d t, bei Gelegenheit seiner Anwesenheit in Berlin in Ordnung zu bringen. Dr. Rundt war bei Hessler abgestiegen; ich meldete mich bei ihm „gestiefelt und gespornt“. Und doch nur mit dem Ergebnis, daß er mir erklärte, er würde, wenn ich meinen Kunsturlaub nach Wien nicht bis zum Soundsovielten in der Tasche hätte, sich anderweitig umtun müssen. Er hatte ja recht: er brauchte einen Schauspieler. Und war's i c h nicht, so war's eben ein anderer.

Das war am ersten Tage meines Berliner Besuches, übermorgen abend wurde ich in Bahrenfeld zurückerwartet. Ich sprach noch bei meinem Agenten vor, bekam von ihm eine empfehlende Visitenkarte für das Berliner Theater mit . . . und wurde dort trotzdem nicht vorgelassen. Die Aussichten standen also schlecht. Auch am dritten Tage ereignete sich nichts — bis ich um Mittag herum eine Rohrpostkarte vom Agenten erhielt:

„Melden Sie sich s o f o r t im Berliner Theater!“



Schünzel als Regisseur in Wien

Ich ging hin —, und man empfing mich: „Ach, Sie sind ja der, der heute nachmittag den Methusalem in „Wie einst im Mai“ spielen soll!“

Sonderbar, ich wußte von nichts . . . „Unmöglich“, erklärte ich, „ich muß sofort nach Hamburg zurück, morgen früh muß ich mich dort wieder melden!“

Aber das Unmögliche wurde möglich . . . ich war es und nachmittags — es war ein Sonntag hell und klar — spielte ich den Methusalem. Im ersten Akt war die Direktionsloge leer, im zweiten saß dort der Direktions-Stellvertreter, im dritten und vierten aber hatte Direktor Meinhard persönlich in ihr Platz genommen — und lachte und lachte — und Josefine Dora sagte: „Na, Sie werden doch hier nicht wieder losgelassen.“ Sie hatte recht; kaum hatte ich die Bühne zum Schluß des Spieles verlassen, da empfing man mich draußen auf dem Korridor, zog mich ins Bureau . . . und brachte mich dazu, einen dreijährigen Vertrag zu unterschreiben.

Daß bei mir, der ich eine jahrelange Wanderschaft hinter mir — und eine so unendliche Liebe zum Theater in mir hatte, hierzu keine besonders günstigen Bedingungen gehörten, — wer möchte das nicht ohne weiteres glauben? Und Urlaub nach Wien hätte ich in jenen Wochen ja vermutlich doch nicht bekommen.

8.

Mit Pauken und Trompeten fiel das Stück, in dem ich zum ersten Mal in Berlin auftrat, durch — den Namen werdet ihr nie erfahren. — Daß ich nicht mitfiel, hatte ich wohl nur einer allgemeinen Verwirrung zu verdanken. Ich rettete mich in die nächste Premiere — und siehe da, die Sache klappte. Am andern Tage war es schwarz auf weiß zu lesen:

„ . . . wurde von einem vorzüglichen Darsteller gespielt, . . man griff noch im Finstern zum Programm, um seinen Namen zu lesen . . . es ist ein Herr Reinhold Schünzel.“ — — —

Daraufhin verlangte ich zum zweiten Mal Vorschuß, der bereitwilligst gegeben wurde. Ja, der und neue Rolle wurden gegeben — mir in Berlin — ich brauchte nicht mehr zu murmeln „Rhabarber“ — reden durfte ich, ja, man legte sogar Wert darauf . . . ich war ein Kollege von Adalbert Matkowsky! Nicht böse sein, oben im Himmel, großer Meister! Nur aus Verehrung, nicht aus Eitelkeit sag' ich das Wort „Kollege“.

Und eines Tages, ganz unerwartet, kam sie, — kam die Postkarte von einer Filmgesellschaft. Solange ich zum Theater wollte, hatte ich Schwierigkeiten über Schwierigkeiten, man bemängelte mein Talent. Endlich, als ich gar nicht mehr ans Berliner Theater dachte, kam es zu mir . . . und holte mich. Genau so erging mir's mit dem Film: ich hatte mich mehrmals angeboten, aber einer, der damals am meisten Anerkannten hatte mir gesagt: „Stecken Sie's



In „Die drei Marien und der Herr von Marana“



Mit Erika Gläßner auf der Bühne

ich, daß dies daher kommt, daß ich selbst den Entgleisten einen lebendigen, warmen Zug mitgebe. Ich kann natürhierüber nichts Entscheidendes sagen, ich muß befürchten, hierin nicht ganz objektiv zu sein. Aber ich habe im Laufe der Zeit gefunden, daß der Zuschauer das Gefühl behält: „Er meint's ja gar nicht so böse."

9.

Man hatte mir einst gesagt, daß ich mir den Film aus dem Kopf schlagen solle, weil ich keine elegante Garderobe hatte, weil ich kein „schöner Mann" wäre. Das war die Ansicht der damals bekannten „Großen" des Films. — Es mußten erst Krauß, Veidt, Jannings und ich kommen, ehe jene daran glaubten, daß auch ohne sogenannte Schönheit, auch ohne Eleganz im Film etwas zu machen sei. Später kam ich dazu, Filmregie zu führen. Mir stand zwar immer der Schauspieler Schünzel im Wege, — das Publikum wollte keinen Regisseur,



Es müssen nicht immer „Vorstadt"-Rollen sein —

lieber auf mit dem Filmen! Schön sind Sie nicht — und Garderobe haben Sie auch nicht. Sie kommen für die Leinwand nicht in Betracht." Da ließ ich den Film einfach Film sein . . . und siehe da, nun kam er zu mir und holte mich. Erich Kaiser-Titz war der Vermittler, und als ich mit Winterstein und Erika Gläßner — es war zu Anfang 1916 — zum erstenmal einen Film-Menschen darstellte, sagte Regisseur Froelich zu mir: „Sie werden oft im Film zu tun bekommen." Ich begann an eine Zukunft zu glauben, mochte der Krieg auch noch so sehr dräuen.

Aber schon die erste Filmrolle in Froelichs „Werner Krafft" wies mir jenen Weg, den ich im Film gehen sollte; ich hatte einen unsympathischen Fabrikantensohn darzustellen, einen Tunichtgut. Einige Jahre darauf hatte ich mich zu einer „Spezialität" entwickelt, die, na, Sie werden schon wissen, was ich meine. Wenn ich trotzdem nicht „unbeliebt" wurde, so glaube

sondern einen Schauspieler Schünzel sehen, — aber dennoch trieb mich der Wunsch, mich als Regisseur zu versuchen. Ich hab's dann wieder aufgegeben, weil auch ein Filmregisseur einen Manager braucht, — jemanden, der aus guter Arbeit große geschäftliche Erfolge zu machen weiß; . . . ich hab's auch aufgegeben, weil die Filmregie etwas Künstlerisches, etwas so Dichterisches, Schöpferisches ist, daß nur der Großes zu leisten vermag, der ganz selbständig arbeiten darf. Aber die Sehnsucht, wieder Bilder zu komponieren, ist doch in mir geblieben. Außerdem bewerte ich die Tätigkeit des Filmregisseurs höher als die Tätigkeit des Bühnenregisseurs. Es würde mich freuen, wenn Sie, verehrte Redaktion, mir einmal einen Platz in Ihrem Blatte einräumen und mir dann gestatten würden, mich zu diesem Thema zu äußern.

10.

Acht Filme habe ich bisher inszeniert, — ob sie alle, ob sie ganz ausnahmslos gut gewesen sind, vermag ich nicht zu entscheiden. Aber das ist auch nicht das Wesentliche, wenn ich mir die Regietätigkeit im Gesamten vergegenwärtige. Ich sagte vorhin: ein jeder Filmregisseur braucht seinen Manager, gewissermaßen den Mann, der die unvermeidlichen kleinen Lose mit einer immer gleichbleibenden, mit einer ausgleichenden Publizistik wettmacht. Die Reklame gleicht bei uns ja so viel aus: wenn ein Film zweiter Güte in einem erstklassigen Lichtspielhaus herausgebracht wird, muß er bei guter Reklame mehr Erfolg haben, als ein Film erster Güte in einem zweitrangigen Kino ohne Reklame. Darauf kommt's also für einen Regisseur an: hat er den Manager, der das durchführt, kann er beruhigt arbeiten; die kleinen Lose werden ihn nicht untergraben.



Im Gespräch mit Bundeskanzler Dr. Seipel und dem deutschen Gesandten in Wien, Dr. Pfeiffer

Ich kümmere mich einstweilen nicht um die großen und die kleinen Lose, ich bin zur Darstellung zurückgekehrt und werde hier weiter und weiterarbeiten. Wir schreiben jetzt das Jahr 1925, — vor genau 20 Jahren, also 1905, unternahm ich, als unbezahlter Statist der Königlichen Bühne, die ersten Schritte auf den Brettern; die Hälfte dieser Jahre, von 1905 bis 1914, habe ich suchend und wandernd verbracht.

Um 1915 herum wurde mir das Schicksal günstiger, — seit 1916 kämpfe ich um den Film-Erfolg. Und da sollte ich mich um etwas anderes, als um diesen Erfolg kümmern können? Als ich den „Roman eines Dienstmädchens" vollendet hatte, jenen Film, der ein ganz einfaches, primitives Erleben in greifbare Nähe rückt, war Lubitsch gerade mit seinem „Weib des Pharao" beschäftigt, arbeitete Joe May gerade an seinem „Indischen Grabmal". Es war die Periode der großen Schinken. Und da wagte ich es, eine so unbedeutende Sache, ein Dienstmädchenschicksal, herauszubringen? Lubitsch sah den Film. Und er schrieb mir: „Was du da gemacht hast, das ist das Richtige." Und er schuf hinterher seine stille „Flamme", und auf diesem Wege weiter „Die Ehe im Kreise". — Auch Joe May schrieb mir einen begeisterten Brief und machte als nächsten Film die „Tragödie der Liebe". — Ich will nicht unbescheiden sein, aber erlauben Sie mir zu sagen, daß ich mich freue, der erste Regisseur in Deutschland gewesen zu sein, der im Zeitalter der Millionenfilme das Schicksal eines kleinen Dienstmädchens — Ort der Handlung Berlin — zu verfilmen wagte.



RUTH WEYHER

Phot: Kiesel



VON CARL W. TETTING

Zuerst muß ich beichten: Als ich meine anekdotischen Einzelheiten „Hin und her im Fernen Osten“ schrieb, glaubte ich, ich würde sie bereits in Aden zur Post geben können, weil nämlich für unsere Expedition in Aden ein kurzer Aufenthalt geplant war. Aber wie so oft während unserer einjährigen Filmexpedition nach dem Fernen Osten, so wurde auch dieses Mal der Reiseplan geändert. Rund herausgesagt: wir fuhren erst gar nicht ab. Ich schrieb vor vier Monaten: „Noch umgibt uns die traumhafte Weiche des Indischen Ozeans . . .“, und als ich dies schrieb, fühlte ich bereits wieder den Stimmungszauber voraus, den ich auf der Hinfahrt nach Java und Borneo empfunden hatte. Ich hatte die egoistische, aber begreifliche Absicht, mir die Zeit unserer Rückfahrt nach Aden dadurch zu verschönen, daß ich den Reisebrief schon vor unserer Abfahrt aus Japan in Angriff nahm. Und was ist daraus geworden?

Nachdem ich den Brief in den Kasten geworfen hatte, hieß es plötzlich: „w i r b l e i b e n i n J a p a n !“ Und während ich nun, einem plötzlichen Angebot folgend, mit einer japanischen Filmgesellschaft zusammenarbeitete, während Loo Holl und ich im Kreise japanischer Kollegen arbeitsreiche und auch schöne Stunden verbrachten, — schwamm mein Brief bereits über den Ozean, schwamm über das Mittelländische Meer und erreichte endlich sogar Berlin, ohne daß ich auch nur das Geringste tun konnte, mich selbst zu dementieren.

Heute endlich will ich das nachholen. Also wir sind in Japan geblieben, und noch heute sitze ich unweit der interessantesten Stadt Japans, Kyoto, der Stadt der achthundert Tempel, welche inmitten von Bergen und Reisfeldern in einer wundervollen Landschaft gelegen ist, in unserem japanischen Häuschen, das ganz aus Papier und dünnem Holz gebaut ist. Nach über einhalbjähriger Reise über die Schweiz, Italien, Aegypten, Ceylon, Sumatra, Java, Celebes, Borneo, die Philippinen und China rasten wir hier in einem der schönsten und interessantesten Teile der Erde einige Wochen, um Atem zu holen und Vorbereitungen zu treffen für eine neue und große Aufgabe. Ueber die f a c h l i c h e n Einzelheiten des bisher Erlebten und Gesehenen, über die Schwierigkeiten unserer indischen Expedition, über all die Strapazen im Niederländischen Archipel wird Karl Heiland selbst eine ausführliche Schilderung senden; ich möchte nur über Japan plaudern, über dieses gastfreie und malerische Land, in dem wir jetzt bereits über ein Vierteljahr leben und arbeiten.

Hart hat uns das Leben mitunter angefaßt, das können Sie mir glauben, vieles liegt heute hinter uns. Aber nicht von den Strapazen, Entbehrungen und Unannehmlichkeiten einer Filmreise nach Ostasien will ich berichten; darauf waren ja alle Expeditionsteilnehmer bei der Ausreise gefaßt, Auch nicht von den Geldkalamitäten, die, durch die deutsche Bargeldkrisis, sich trotz guter Verträge natürlich auch

bei uns sehr, sehr unangenehm bemerkbar machten, will ich schreiben. Ich will mich mit einer Schilderung Japans begnügen, und ich will es so abzeichnen, wie es sich in den Augen eines unvoreingenommenen Film-Europäers spiegelte.

Bei unserer Ankunft im Juli fanden wir von Yokohama weniger als einen Trümmerhaufen.

Das furchtbare Erdbeben am 1. September 1923 und die dadurch verursachte Feuersbrunst haben Yokohama ganz, und das in unmittelbarer Nähe liegende Tokio zum großen Teil vernichtet.

Das Erdbeben brach genau um 12 Uhr mittags aus und dauerte nur 3 Sekunden. Fast alle massiven Häuser der Stadt brachen zusammen, und die Trümmer begruben und verschütteten die Bewohner. Da um die Mittagszeit fast in jedem Hause Herdfeuer in Betrieb waren, und da Kurzschluß der elektrischen Leitungen hinzukam, brachen Tausende von Einzelfeuern aus, die durch einen gleichzeitig aufgekommenen starken Taifun Tokio und seine Hafenstadt Yokohama in ein einziges, großes Flammenmeer verwandelten. Unsere heutigen japanischen Freunde, die diese wohl furchtbarste Katastrophe aller Zeiten miterlebten, schilderten uns alle grausigen Einzelheiten. Eine hier kürzlich erschienene amtliche Statistik nannte die Zahl von 125 000 Todesopfern, jedoch wird allgemein behauptet, daß diese Zahl noch viel zu niedrig gegriffen wäre. z. B. fand man an einer Stelle zwischen Tokio und Yokohama 30 000 Leichen, die in mehreren Schichten übereinander lagen. Man erklärte sich dies dadurch, daß diese Unglücklichen vom Feuer eingekreist wurden und dieses, sich immer mehr und mehr dem Mittelpunkte nähernd, die eingeschlossenen Menschen zusammentrieb, bis auch der Mittelpunkt in Flammen aufging. Die Mädchen von Yoshiwara sind fast alle eingeschlossen verbrannt, bis auf einige Dutzend, die in ihrer Todesangst in einen kleinen See sprangen, der auch endlich von der immer kreisförmig näherrückenden Feuersbrunst buchstäblich trocken gelegt wurde, nachdem zuvor das Wasser mit allen darin befindlichen Menschen kochte.

Man hatte aus erklärlichen Gründen genaue Schilderungen dieses entsetzlichen Ereignisses und Angabe von Zahlen seitens der japanischen Regierung verhindert. Heute, nach Jahresfrist, hat sie große Zahlungen an Unterstützungen, an Hinterbliebene und Verunglückte, Arbeitsunfähige u. s. w. zu leisten, wodurch sich eine stark abfallende Tendenz des Yen, der in der früheren Zeit 2,10 Mark stand und heute nur noch mit 1,50 Mark bewertet wird, bemerkbar macht. — Auch ist natürlich eine Bargeldknappheit nicht ausgeblieben. —

Da auch heute noch, besonders in der Gegend von Yokohama, starke Erdstöße wahrgenommen werden, hat selbstverständlich niemand den Mut, neue größere Gebäude zu errichten; man sieht daher fast nur neue Holzbaraken an ungepflasterten Straßen. Wer es sich erlauben kann, wandert ab und siedelt nach Kobe, Osaka oder Kyoto über. Diese Städte nehmen daher bedeutend zu. — Das japanische Volk, das mir von allen Rassen, die ich auf der Reise kennengelernt habe,



Sämtliche Illustrationen zu diesem Artikel, der uns „via Siberia“ zuging, wurden von dem japanischen Photographen der Toa-Makino-Film-Gesellschaft in Kyoto angefertigt. Die Photos haben als Dokumente des ersten Zusammenarbeitens deutscher und japanischer Filmdarsteller dauernden historischen Wert

Das nebenstehende Bild zeigt Loo Hall mit ihrem japanischen Gegenspieler, an dem namentlich die typische Schauspielertracht, die immer wiederkehrt, auffällt. — Der Film wird in absehbarer Zeit auch in Deutschland gezeigt werden



So sieht eine wirkliche Geisha aus!

die sympathischsten Menschen zeigte, hat das große Unglück mit Heroismus ertragen und arbeitete energisch am Wiederaufbau. Am 1. September d. J. um 12 Uhr mittags ertönten in ganzen Lande Glocken, Dampfsirenen und -Pfeifen der Fabriken; der ganze Verkehr, alle Bahnen und alle Straßenpassanten standen fünf Minuten still, natürlich auch alle hier lebenden Ausländer. Man hatte Mitgefühl und teilnehmende Sympathie mit dem Volke, das vor Jahresfrist von dem furchtbarsten Unglück, das die Welt seit ihrem Bestehen kennt, betroffen wurde. —

Nach kurzem Aufenthalt in Yokohama fuhren wir mit dem



LOO HOLL und CARL W. TETTING
vor der Burg Himeji in Japan.

Expreß — ca. 10 Std. — nach Kyoto, der sehenswertesten Stadt Japans, und bezogen Quartier in einem japanischen Hotel.

Ein japanisches Häuschen mutet wie ein Spielzeug an. Peinlich sauber sind die Tatamis (aus Reisstroh geflochtener Fußbodenbelag), die Wände aus ganz dünnem Holze, Fenster und Schiebetüren aus Papier. Man sitzt, ißt und schläft auf der Erde. Für uns Europäer ist dies kein Vergnügen von langer Dauer.

Unsere Ankunft in Kyoto erregte bei der rein japanischen Bevölkerung großes Aufsehen. Die Stadt hat ca. eine Million Einwohner; nur 15 Ausländer, davon zwei Deutsche, leben

hier ständig. Hunderttausende der hiesigen Japaner haben noch nie in ihrem Leben einen Europäer gesehen. Ganz besonders auf dem Lande, in der Nähe Kyotos, wohin wir kürzlich zu längerem Aufenthalt übersiedelten, sind die Leute sprachlos vor Erstaunen. Hält unser Auto irgendwo oder machen Lo Holl und ich in einem Geschäft Einkäufe, so sammeln sich große Menschenmengen an, wie es vielleicht auch in Berlin wäre, wenn in der Tauentzienstraße plötzlich eine Geisha in ihrer malerischen Kleidung: seidener Kimono, riesig breiter Gürtel mit kunstvoller Schleife auf dem Rücken (Obi genannt), hohen Holzsandalen (Getas) und phantastisch turmhoher Frisur, erscheinen würde. – (Jetzt sehe ich doch, was wir für Fehler gemacht haben, als ich vor Jahren einige hundert Male in der „Geisha" in Berlin spielte! So sieht im Leben keine richtige Japanerin aus, wie unsere Bühnen-Geishas.

Aber auch dieser Vergleich mit der Geisha in der Tauentzienstraße sagt noch nicht alles. Niemals könnte ein Berliner so ein erstauntes Gesicht machen, wie ein Japaner, wenn er etwas Neues sieht. Was dem zierlichen, schwarzhaarigen, dunkeläugigen Japaner wohl besonders bei uns auffällt, ist Loos Blondheit und meine Größe. Nachdem nun noch die Zeitungen lange Artikel mit unseren Bildern gebracht haben, in denen man in sehr sympathischen Worten über die Deutschen schrieb, die gemeinsam mit einer bekannten japanischen Filmgesellschaft einen Spielfilm machen, ist es tatsächlich wiederholt vorgekommen, daß ein Schutzmann die sich um uns herumdrängende Menschenmenge auseinandertreiben mußte.

Jetzt, in der schönsten Jahreszeit — in Japan wird erst Mitte Januar Winter — reisen wir für die Außenaufnahmen zu den sehenswertesten Punkten. Vor einigen Tagen waren wir auf dem Fuyiyama (hier Fuyisan genannt), der ja zu den weihevollsten Berühmtheiten der Welt gehört.



CARL W. TETTING mit seiner japanischen Kollegin TERU KO-MAKINO in Kyoto

Diese Reisen im Expreß oder im Auto, gerade jetzt, wo Ahorn und andere Laubwälder in einer Pracht von knallroten, gelben, orangenen oder grünen Farben stehen, kann ich mit Worten nicht beschreiben. Von Japans landschaftlichen Reizen im November kann man nur im Lande selbst sich einen Begriff machen.

Nun, da ich diese Zeilen schreibe, ist der erste deutsch-japanische Film zur guten Hälfte fertig. Wie schnell vergeht doch bei den täglich wechselnden Eindrücken die Zeit hier draußen; wie bald wird der Tag der endgültigen Heimreise nach Westen heranrücken! Noch einige Tage des persönlichen Auftretens, in den großen japanischen Kinos bei der jetzt schon mit Spannung erwarteten Uraufführung, und dann gehen wir an Bord des Norddeutschen Lloyd-Dampfers „Derfflinger". Fünfzig Tage wird es etwa dauern, bis wir einen europäischen Hafen anlaufen, aber auf diesem schwimmenden Sanatorium mit all seinem Luxus wird uns diese Zeit, wenn wir an die angenehme Ausreise mit dieser deutschen Linie denken, sicherlich sehr schnell vergehen. Nach all den langen Land- und Seereisen über die größten Ozeane sind wir – schließlich müssen wir das offen zugeben – doch schon etwas auslandsmüde, und ein Gefühl, dem Heimweh nicht ganz unähnlich, hat uns heute wohl alle beschlichen.

Gegen Ende Februar oder Anfang März werde ich wieder deutschen Boden unter den Füßen haben, – und bis dahin drücke ich allen Freunden herzlichst die Hand!

Eine wilde Aufnahme am Fuße des heiligen Berges Fuyiyama
(links sitzend: Loo Holl; rechts im hellen Jackett: Heiland; zu Pferde: Tetting)

Die Höflichkeit verursacht bisweilen sogar Verkehrsstörungen: Tetting wird von den Hoteldienerinnen (Nesans) sehr formell begrüßt

FILMBALLADE VON MAX PRELS

Vor dem Theater lärmt der Jazz der Lichter.
Die Menge strömt. Automobile bellen –
Ganz Film ist da. Der Regisseur, der Dichter,
Die Prominenten, die Komparsen. Wellen
Von Menschen branden an die Pforte, und
Von unbedachtem Fußtritt kreischt ein Hund.

Im Saale warten übergrelle Birnen,
Daß sie dem Tanz der Leinwand folgsam weichen,
Auf der ein Film von Damen und von Dirnen,
Von kühnen Taten und von Opferleichen
Mit tausend Bildern bald um Beifall ringt.
Musik. Das Cello ächzt, die Geige singt.

In ihrer Loge blütenüberblustet,
Muß jetzt und jetzt die Diva sich verneigen.
Sie säumt so lange – der Direktor hustet,
Und der Vorführer flucht. Bedenken steigen
Gemächlich, während er die Linse streicht,
In ihm auf, ob er noch die Bahn erreicht.

Die Diva, Gräfin Haust, im Film Mi Tessen,
Mit ihrem Mädchennamen Lotte Kneuer,
Hat – ach, es ist zum Heulen – unterdessen
Ein höchst beklagenswertes Abenteuer.
Es wirft sich ihrem Auto in die Bahn
Die eigne Schwester: „Lotte, hör mich an!

Ich bin Statistin bei der Telos A.=G. –
Du bist der Star. Und ich hab kaum zu essen
Ich stelle dir jetzt klipp und klar die Frage:
Willst du mir helfen, glänzende Mi Tessen?
Ich bin so schön wie du. Du hast die Wahl:
Verschaff mir Rollen – sonst mach ich Skandal.

Schämst du dich nicht? Dein armer alter Vater
Verkauft, indessen du in Samt und in Brillanten
Stolz vorfährst, Streichhölzer vor dem Theater?
Und deine höchst feudalen Anverwandten
Entsteigen pelzbehütet dem Coupé –
Dein Vater trippelt fröstelnd tief im Schnee.

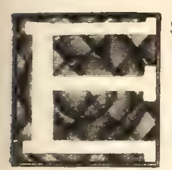
Ja, ja, Mi Tessen, das sind andre Bilder,
Als wie sie deine Regisseure drehen.
Das ist der F i l m d e s L e b e n s, echter, wilder.
Du solltest doch auch diesen Film mal sehen.
Denn auch in diesem Film, an zwanzig Jahr,
Bist, meine Schwester Lotte, du der S t a r.

Du schweigst? Nur Fritz, der ganz impertinente
Chauffeur, brüllt frech, verwöhnt und angetressen
Gib acht, daß der Herr Graf, der indolente,
Nicht noch erfährt, mit wem er teilt Mi Tessen.
Fahr zu – man braucht die Diva zur Première
Spiel Tugend, Unschuld, Edelmut und Ehre!"

Mi Tessen neigt sich lächelnd dem Applause.
Die Loge blüht, die Leinwand spiegelt ihre Züge.
Reporter Fix hat heimlich im Gebrause
Der Stadt die Szene miterlebt, die Lüge.
Er sitzt im Café . . . einen Film im Sinn.
Mi Tessen schnupft ein wenig Kokain . . . . .

Die Nerven des Sensationsdarstellers

von Harry Piel



s gibt wohl kaum einen künstlerischen Beruf, der so an den Nerven zerrt, wie der des Filmschauspielers. — Die Schnellebigkeit des Films, das scheinbar unabwendbar mit dem Filmproduzieren verbundene Hasten, das laute, jagende Arbeiten im Atelier, das grelle Licht, kurz das ganze Drum und Dran einer Filmaufnahme zerrt an den Nerven des Arbeitenden in unerhörter Weise.

Deswegen absorbiert sich auch die Arbeitskraft aller künstlerisch tätigen Filmleute in ungewöhnlich schneller Weise. Man sagt häufig: Kriegsjahre zählen doppelt — dann muß man Filmjahre mindestens dreifach rechnen. —

„Dem Mimen flicht die Nachwelt keine Kränze,
Drum muß er geizen mit der Gegenwart“ —

sagt der Dichter vom Mimen, — der Film-Mime aber muß geizen mit der Zeit, denn „ihm ist keine Frist gegeben“. —

Das Tempo des Films ist ein unerhörtes und wer nicht mit Schritt hält, wird in den Hintergrund gedrängt. Und wir „Ritter vom rollenden Band“ wollen doch alle gern unseren Platz an der Sonne behaupten, wenigstens an der „Jupitersonne“. —

Muß also schon der Filmschauspieler ängstlich darauf bedacht sein — trotz des von ihm geforderten Nervenverbrauchs —, sich seine Nerven im guten Zustand zu erhal-





Der Korb löst sich; die Flucht in die Taue... („Mann ohne Nerven“) Phot.: Hape-Film

ten, um wieviel mehr erst der Sensationsdarsteller, an den in der Hauptsache die größten Anforderungen in artistischer Beziehung gestellt werden! Er hat neben der nervenzerreibenden Arbeit des Filmens an und für sich auch noch die Gefahren akrobatischer und artistischer Leistungen zu bestehen. —

Manche unserer Kollegen von der Varietébühne oder vom Zirkus setzen ja eigentlich jeden Abend ihr Leben aufs Spiel und machen davon nicht viel Aufhebens — es ist eben Berufssache. —

Aber ihnen bleibt wenigstens die Sicherheit der Gewohnheit, des täglichen Uebens, des unausgesetzten Trainings. —

Sie können ihre Lebensweise genau nach ihrer Arbeit einrichten und sich ganz auf die von ihnen zu leistende Aufgabe einstellen. —

Jede neue „Nummer", die sie herausbringen, können sie wochenlang probieren, und am Abend bei der Arbeit ist das ganze „Milieu" dazu angetan, sie ruhig und unabgelenkt die schwierige Aufgabe erfüllen zu lassen.

Die Stimmung: Musik, Licht, das atemlose Publikum und nicht zuletzt der Beifall, der ihnen nach jeder Piece zuteil wird, — müssen sie zu höchsten Leistungen anspornen, geben ihrer gefahrvollen Arbeit Sicherheit und Beschwingung. —

Ganz anders liegt der Fall bei dem Filmsensationsdarsteller. — — Ihm wird durch das Manuskript eine schwierige Sensation vorgeschrieben. Selbst wenn er sie Wochen vorher kennt, bietet sich ihm fast nie eine Gelegenheit, die Aufgabe vorher zu probieren.

Im Moment der Aufnahme muß er gerüstet sein, muß den Augenblick ausnutzen, muß das Gelingen einer Sensation häufig dem Zufall überlassen.

Ist dann durch irgendeinen Umstand (es soll sogar Operateure geben, die bei solchen Gelegenheiten nur noch 2 Meter Material eingelegt haben, während die Szene 10 Meter gedreht werden soll) — ist also durch solch niedlichen Zwischenfall eine Wiederholung der Aufnahme erforderlich, so muß der betreffende Darsteller nolens volens seine gefährliche Kletterei oder seinen waghalsigen Sprung eben noch einmal machen. —

Irgendwelche Stimmungsmache hat er bei seinen gefährlichen Evolutionen sicher nicht.



Im Gegenteil, alles ist eher dazu angetan, ihn abzulenken, ihn nervös zu machen. —

Geschrei des Aufnahmeleiters, flackerndes Licht, herumstehende Gaffer, Unsicherheit eines Partners, oder was dergleichen Zufälle mehr sind. —

Man sieht, es besteht ein gewaltiger Unterschied zwischen der gut und seit langer Zeit vorbereiteten Sensation des Varietékünstlers und der improvisierten eiligen Arbeit des Filmsensationsdarstellers.

Auch die Sicherheit, die ein ständiges Training, ein dem Beruf angepaßtes Leben der Arbeit des Artisten gibt, fehlt dem Sensationsdarsteller; denn gerade diese eigentlich unerläßliche Vorbedingung für das ruhige, sichere Arbeiten ist mit dem Beruf des Filmschauspielers schwer vereinbar. —

Ein anderes Moment, das erschwerend bei der Arbeit des Sensationsdarstellers in die Erscheinung tritt, ist die von ihm verlangte Vielseitigkeit. —

Er muß häufig ein ebenso guter Turner wie gewandter Schwimmer sein, daß er ein Pferd ebenso meistert wie das Volant eines Autos, setzt man als selbstverständlich voraus, er muß ein gleich gewandter Fußballspieler wie ein sicherer Eis- oder Skiläufer sein, und wenn er im Sommer elegant eine Rennjacht steuert, so muß er im Winter den Bobsleigh ebenso kühn wie sicher durch die schärfste Kurve lenken. —

Kurz und gut, er muß ein in allen Sätteln gerechter Sportsmann sein und über einen durchtrainierten Körper verfügen. —

Man wird von ihm sagen müssen: er hat Nerven wie die Stahltrossen! —

In meinem letzten Film war ich der „Mann ohne Nerven“, aber nur dem Titel nach, denn gerade dieser Film hat unerhörte Anforderungen an meine Nervenkraft gestellt. —

In den mir vorliegenden Kritiken über meinen Film wird sehr viel von Trickaufnahmen gesprochen. Ganz sicher sind die Herren aber nicht, wo die Trickaufnahmen zu suchen sind; — die meisten haben vorbeigeraten. —

Jedenfalls darf ich heute das Fabrikationsgeheimnis so weit lüften, daß ich verraten kann: Die Ballonaufnahmen waren geeignet, das Nervensystem meiner Partnerin und meiner Wenigkeit auf die denkbar härteste Belastungsprobe zu stellen. —

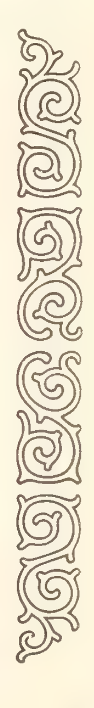
Jeder Luftschiffer, jeder Flugzeugführer wird das am besten verstehen. Denn genau wie das Wasser, hat auch die Luft keine Balken, und von der furchtbaren Auftriebskraft eines prall gefüllten Ballons weiß ich ein Lied zu singen.

Wenn man an mich die Frage richten





Die starken Regenböen in den Ballontauen ... („Mann ohne Nerven“) Phot.: Hape-Film



würde: „In welcher Situation stellten Sie Ihre Nerven auf die härteste Probe?“, so würde ich unbedenklich antworten: „In der, die unvorbereitet mich traf — als in Leipzig ein Fesselballon mich jäh 3000 Meter hoch in die Wolken führte.“ —

Daß ich damals mit dem Leben davon kam, verdanke ich nur meinen Nerven. So zäh der Wille zum Leben, meine Kaltblütigkeit und meine Energie auch waren, niemals hätte ich den grausigen Moment, da meine Sinne zu schwinden drohten, überwinden können — wenn meine Nerven nicht standgehalten hätten. —

Ich überwand die unwiderstehliche Sucht, die Taue loszulassen und mich herabzustürzen, nur durch meine intakten Nerven.

Als in meinem Film: „Die Geheimnisse des Zirkus Barré“ sich ein Löwe losriß, ganz gemütlich durch die Gänge der Alberthalle spazierte, alles in wilde Panik versetzend, waren es wiederum meine gestählten Nerven, die mich die Situation retten ließen. —

Das geringste Nachlassen meiner Spannkraft hätte mich damals zweifellos das Leben gekostet. —

So gibt es in meiner Filmlaufbahn noch eine ganze Reihe von Fällen, in denen meine gesunden Nerven meine einzige Waffe waren. Es würde zu weit führen, sie alle hier aufzuzählen. —

Ich bin trotz meiner angestrengten Tätigkeit ängstlich bemüht, mein Nervensystem gesund zu erhalten.

Jedesmal, wenn ich nachts träume, nehme ich das als ein Warnungsmal: „Du wirst nervös“, sage ich mir dann — und — laufe dann nicht zum Arzt — sondern ich bezwinge meine Nervosität durch Willenskraft, um keine „beruhigenden Mittel“ einnehmen zu brauchen. —

Ich bin also nicht „nervös“, — aber fragen Sie einmal meine Mitarbeiter, ob sie dasselbe von mir sagen? — Ich glaube nicht, und wer weiß, — vielleicht haben sie im Grunde genommen sogar recht!

Filmband-Schnitzel / von Max Moecke-Würzburg

Das rasche Wachstum des Films beweist seine „Mission“ in der Zeit und im Leben der Völker. Wenn das Theater wieder „zeitgemäß“, d. h. der Hauptfaktor werden und eine „Mission“ erhalten wird, wird der Film wahrscheinlich Zeit bekommen, tiefgründige Gewissenserforschung zu halten, wie das Theater auch.

❀

Der Unterschied zwischen Theater und Film scheint mit der zu sein, daß das Theater von der vorzutragenden Dichtung ausging, die sich später technische Errungenschaften und Handlung dienstbar machte, während der Film zunächst eine technische Erfindung war, die sich später die Dichtung dienstbar machte und das Wort.

Vor dem Dichter beugt sich der technische Theaterapparat, während sich der Filmautor vor dem technischen Apparat zu beugen, ihm sich anzupassen hat.

Man ruft den „Filmnachwuchs“ auf, man ruft nach dem Filmdichter. Wurden unsere großen Männer und Dichter von Firmen gerufen oder — von der Zeit? War der Protektor ihrer Kunst, ihrer Leistungen, die treibende Kraft, oder ihr Genie.

❀

Es gibt zweierlei „Kitsch“: Solchen, der ans Herz greift, weil er unverfälschtes Volksleben und Volksempfinden wiederspiegelt und solchen, der übelste Mache und Unechtheit ist, die Größe und echte Werte, auch Werte seelischen Erlebens, vorstellen will.

Beide Arten „Kitsch“ unterscheiden sich, wie der Lavendelgeruch in Großmutters Truhe und ein süßliches Modeparfüm von heute, wie ein Bauernmädel in greller Volkstracht und eine „Kitschdiva“, die ihre Riesenperlen um den Finger wickelt und öffentlich pedikürt.



Die Handschriften unserer Filmstars

Sehr kritische Betrachtungen von Peter Purscheid

Es soll einmal einen Mann gegeben haben — und vielleicht ist dieser Mann sogar noch am Leben —, der bekam es fertig, aus einer Handschrift, die man ihm vorlegte, nicht nur Anlagen und Charakter eines Menschen, sondern sogar dessen ganzes Schicksal von der Geburt bis zum Tode herauszulesen. Für diesen unangenehmen Propheten müssen diejenigen Zeitgenossen die undankbarsten gewesen sein, die niemals die schwarze Kunst des Schreibens erlernten, denn an ihnen und ihrem Schicksal ging er blind und stumm vorüber. Wir andern jedoch, die wir den Fluch des Alphabetes mit uns herumschleppen, die wir vielleicht sogar der Verwunschenheit anheimfielen, aus dem Alphabet blankes und rollendes Kapital zu schlagen, — wir wären so recht ein Fressen für die Indiskretionen dieses unseligen Handschriftendeuters gewesen. Ach, was hätte er nicht alles aus der Schrift entnehmen können! Welche starken Schicksale, Prüfungen, welche Steuerhinterziehungen und gerichtlichen Strafen hätte er uns nicht geweissagt!

Aber seien wir dessen froh, daß wir den Luchsaugen eines solchen Graphologen entronnen sind; wir haben ja gar nicht den Wunsch, unserer Zukunft bis auf das letzte Ende zu sehen, es wäre uns sogar peinlich, zu erfahren, daß uns übermorgen unser bester Freund das Fell über die Ohren ziehen wird ... Und es wäre geradezu aufreibend für mich, schon heute zu wissen, daß ich in zwei Monaten von einem schweren Schnupfen befallen werde, der mich bei meiner Geliebten unmöglich macht und mich unglücklich lieben lehren wird. Legen wir einen Menschen, der uns unser ganzes Elend schon auf Jahre hinaus voraussagen könnte, mit einem erleichterten Aufatmen zu den Akten und begnügen wir uns mit der angewandten Graphologie, so wie sie zur Aufhellung mysteriöser Charakterveranlagungen benutzt wird. Es braucht bei diesen bisweilen scherzhaften Experimenten nicht immer alles zuzutreffen, aber wir haben gar zu oft an uns selber zugeben müssen, daß die Auslegung der ganz individuellen Handschriften an den Wahrheiten und Wahrscheinlichkeiten des Lebens nicht allzu weit vorübergeht. Zunächst habe ich aus einer Unmenge von Handschriften, die sich im Laufe der Jahre in meinem Besitz angesammelt hatten, eine kleine Anzahl, sechzehn Proben nämlich, zusammengestellt, die insofern sehr betrachtenswert sind, als ich in ihnen alle Temperamente vertreten finde. Ich werde mich selbstverständlich hüten, mit der Tür ins Haus zu fallen und das Unangenehme, das etwa zu sagen sein könnte, ganz schonungslos zu verraten; — ich werde mir vielmehr Mühe geben, Dinge, die mit dem Beruf in Widerspruch zu stehen scheinen, nach Kräften zu verschleiern, damit ich nicht so viel Feindschaften auf mich lade, wie jener Graphologe, der in einer Gesellschaft von Politikern, Diplomaten und höchsten Juristen u. a. einem bekannten Ministerpräsidenten die Offenbarung machte: „Sie haben sehr spät Lesen und Schreiben gelernt und sind ein schlechter, sprunghafter, unlogischer Denker.“ Aber die Unbefangenheit der Wissenschaft, die der Graphologie immerhin anhaftet, fordert daneben auch wieder bedingungslose Ehrlichkeit, so schmerzlich diese dann und wann, selbst in den leisesten Andeutungen, berühren mag. Trotz alledem werde ich mich hüten, den Schleier von dem

Dies zeigt voll allgemeinverständlich
Wo ich hinaus will schliesslich und
endlich.

Harry Liedtke

Eine schöne Frau in gewagter Toilette gleicht einem Juwel mit etwas unsicherer Fassung.

Hans Mierendorff

Geheimnis der Handschriftendeutung zu lüften: es tut so gut, sich den Mitmenschen wenigstens in einem Fache des Wissens überlegen zu fühlen.

Da haben wir zunächst drei Schriftproben, die sich in vielen Zügen sehr, sehr ähneln: nämlich die von Harry Liedtke, von Hans Mierendorff — und von Olaf Fönss. Allen drei Schauspielern ist eins gemein: sie sind frei von wirklichen Launen — und sie haben eine wirkliche Not, auf deutsch, sie haben geldliche Kalamitäten, die die Ruhe zermürben und an der Welt zweifeln machen, offenbar noch nicht kennengelernt. Und werden sie, wie ich hoffen möchte, auch nie kennenlernen! Harry Liedtke ist, wie es scheint, ziemlich verschlossen: das heißt, er hat auch mitteilsame Anwandlungen, aber doch ziemlich selten. Er denkt, um allzu vertrauensselig zu sein, zu logisch; er denkt in langen Zusammenhängen und mit viel Temperament, er weiß dabei sehr wohl, Wichtiges von Unwichtigem zu unterscheiden — und ist im tiefsten Grunde seines Herzens ein korrekter, penibler Charakter. Allerdings: ein ganz hoher Schwung ist ihm ferne, — er ist nicht einmal Aesthet, was man eben so bei uns heute „Aesthet" nennt. Er ist zu gesund, zu gerade, um spitzfindig zu sein —, mit einem Wort: Harry Liedtke entpuppt sich in seiner Handschrift als ein sehr sympathischer Staatsbürger, der seine Pflichten ebenso getreu erfüllt, wie er seine Begabung einzuschätzen weiß . . .

Ich habe soeben auf dem Betty Wannen Teater einen grossen Erfolg gehabt als der Heizer Mat Bürke in „Anna Christi" von den

Olaf Fönß

Hans Mierendorff denkt etwas abrupter, ist etwas eigenwilliger, ist mehr Individualität, wie es scheint. Auch Mierendorff ist verschlossen, er ist auch nicht so schlicht in seiner Denkungsweise, er ist etwas „beabsichtigter" in seinem Tun, er liebt den Schein und die Arabeske, — aber daneben ist auch er gewissenhaft, langsam in seinen gedanklichen Folgerungen und gleichmäßig in seinem Temperament. Mierendorffs Ehrgeiz richtet sich ganz bewußt auf schöngeistige Dinge — was von Liedtke nicht so glatt zu sagen ist! —, Mierendorff ist leicht zu behandeln, ist umgänglich und neigt zu einer äußerlichen Nachgiebigkeit, wenn man — nicht in ihn dringt und ihm da den Willen läßt, wo er die Persönlichkeit gewahrt wissen will . . .

Olaf Fönss aber hat bei aller Launenlosigkeit, bei aller Betontheit seiner künstlerischen Mission eine sehr starke Dosis Unbeugsamkeit mitbekommen: es scheint, als ob sich bei ihm, der ruhig, gemessen und in all seinen Leidenschaften beherrscht zu denken ist, ein zäher Stolz in den Vordergrund drängt, der aber nicht auf Leistungen zurückgeführt werden muß, sondern bereits ein Bestandteil seiner zivilen Persönlichkeit ist. Eine sehr starke Ordnungsliebe, sehr logisches Denken und eine wissenschaftliche Art der Korrektheit sprechen aus seiner steilen aufrechten gleichmäßigen Schrift.

Die Schrift Wladimir Gaidarows möchte ich nur als Kuriosum hinzufügen; es wäre vermutlich leichtfertig, bei ihm, der von Kind aus russisch schreibt, die deutschen Buchstaben als Maßstab für die graphologische Betrachtung heranzuziehen: natürlich bevorzugt Gaidarow die lateinischen Lettern, — er scheint gleichfalls wenig mitteilsam in seinen persönlichen Dingen zu sein, vor allem ließe sich auf eine sehr weiche Nachgiebigkeit deuten . . ., aber alle diese Schlußfolgerungen sind sehr unter Vorbehalt zu nehmen: die Probe soll auch nur zeigen, in wie seltsamem Maße das körperlich Typische eines künstlerischen Menschen auch in der Schreibschrift zum Ausdruck kommen kann, selbst wenn die Schrift in einer fremden Sprache niedergelegt wurde.

Es ist eine Eigenheit der meisten Künstler, sich der lateinischen Lettern zu bedienen: nur wenige Darsteller machen hiervon eine Ausnahme: aber gerade diese Ausnahmen sind die interessantesten als Menschen betrachtet. Evi Eva schreibt vorzugsweise lateinisch, und sie bringt hierbei eine gewisse Eigenwilligkeit zum Ausdruck. Ich habe das Gefühl, als

Warscheinlich am 25-26. VIII wir kommen nach Berlin auf 2-3 Tage für verschiede Verhandlungen.

Wladimir Gaidarow

Da ich in diesem Film mit eine der Hauptrollen verkörpert habe, befremdet es mich sehr, nicht einmal mit meinem Namen erwähnt zu sein.

Evi Eva

ob Evi Eva sehr hübsch plaudern kann, aber mutwillig hin- und herspringt. Dabei ist sie nicht etwa unlogisch, im Gegenteil: sie denkt sehr kühl und nüchtern, sie denkt zusammenhängend —, aber sie denkt mutwillig. Sie überrascht offenbar gerne, ist nicht so, wie man denken könnte, daß sie sein müßte, sie ist — mit einem Wort — kapriziös. Aber — weiblich kapriziös. Zielbewußtsein, — die harte Absicht, sich durchzusetzen, hat sie offenbar nicht, sie hat auch keinen Dünkel, keine Selbstüberhebung. Sie ist im Innern viel gleichmäßiger und ruhiger, als sie manchmal nach außen zu erkennen gibt . . . Das wenigstens sagt die Schrift.

Charles Willy Kayser hingegen betont in seiner Schrift die Schauspielerei. Er ist der Mann, der sich bei allem gehörig viel denkt, der nichts umsonst tut — und der dabei ein wenig unpersönlich wird. Aus seiner Schriftprobe wird die Neigung zur Unpersönlichkeit erkennbar, und zwar eine Neigung, die sehr energisch ist, sehr prononciert und sehr artistisch. In dieser Neigung überschätzt Charles Willy Kaiser das Geringfügige. Dabei ist er offen und zugänglich, sehr freundlich und bei längerer Bekanntschaft sogar auftauend. Aus dem Zug der Buchstaben Kaysers spricht bei weitem mehr künstlerisches Bedürfnis, als wir an ihm sonst wahrzunehmen Gelegenheit haben . . .

Sende Ihnen von meiner [illegible] Arbeitsstätte bei der Bavaria [illegible] „Die Hochzeit"

Charles Willy Kayser

Carl de Vogt benimmt sich graphologisch wie Kaysers Gegenspieler: nichts von Kunst, nichts von Willen zur Schönheit. Aber — so seltsam es klingt — etwas sehr Feminines taucht in diesen Lettern auf. Carl de Vogt erscheint sehr redselig, sehr mitteilsam, und er hat eine so abgehackte Art, die Buchstaben zu verbinden, wie wir sie sonst nur bei Frauen vorfinden. Es deutet auf — Selbstzufriedenheit hin, auf sprunghaftes Denken und Handeln, auf Plötzlichkeit in Einfällen und Entschlüssen. Dabei ist dieser Künstler allem Anschein nach nicht einmal leicht zu behandeln: er will vorsichtig angefaßt werden, auch wenn er sich das nicht immer merken läßt. Er ist eigenwillig, etwas schwankend und dann und wann geneigt, das Unwichtige als das Wichtige zu betrachten.

Die Handschrift Frida Richards hat das an Maskulinem zuviel, was ich bei Carl de Vogt vermisse. Hier finde ich so viele typisch männliche Züge, so viel Routiniertheit und Glätte, daß es fast schwer ist, an die Frauenhand zu glauben. Aber lateinische und deutsche Buchstaben wechseln, — eine bestimmte Disziplin liegt also trotz der Flüssigkeit der Schrift nicht vor. Das einzige Merkmal, das bei dieser Kanzleileichtigkeit die Blicke auf sich lenkt, ist die Tendenz zur Sparsamkeit, und zwar zu einer vernünftigen und richtigen Haushaltung, und nicht zu einer Kleinlichkeit über das Ratsame hinaus.

Weniger sparsam dürfte Charlotte Ander sein, deren Schriftzüge auf die Fähigkeit schließen lassen, selbst mit einer größeren Geldsumme leicht fertig zu werden. Eine gesunde

[illegible] Ihrer werten Zeilen vom 10. v. M. [illegible] einverstanden mein eingesandtes Foto als Titelbild erscheinen zu lassen

Carl de Vogt

Ich ging erst mit 35 Jahren hier in Berlin zur Bühne, nachdem ich meinem vor 25 Jahren verstorbenen Manne, Fritz Richard drei Söhne geschenkt hatte.

Frida Richard

Energie spricht aus ihren Buchstaben; eine kühle Sachlichkeit und doch auch eine leichte Lenkbarkeit verraten sich gleichfalls. Aber — wenn der Schein nicht trügt — wird die Kühle des Augenblicks durch die Neigung, Erinnerungen nachzuhängen, aufgehoben: Charlotte Ander wirkt bisweilen sentimental, und das dürfte sogar so weit gehen, daß innerhalb der ziemlich gleichbleibenden Stimmungen, innerhalb der konstanten Wünsche ununterbrochen Reminiszenen auftauchen, Momente der Besinnungen und Besinnlichkeiten. Alles in allem: hier ist jemand, der einen guten persönlichen Schwung mitbringt, aber selbst bei der wohlabgewogenen Absicht, Ziele zu erreichen, immer wieder durch Gefühlsmomente aufgehalten wird.

Ich filme mit Begeisterung und versuche, mich in dieser Kunst zu künstlerischer Höhe aufzuschwingen.

Charlotte Ander

Ganz anders wiederum erscheint Erna Morena: sie ist häuslich und haushälterisch, sie ist konsequent und bisweilen sehr auf eine gute Wirkung der Person bedacht, — aber sie ist eine von jenen resoluten Künstlerinnen, die kurzentschlossen vorgehen, wo es angebracht erscheint. Ihre Handschrift wirkt durchaus männlich, klar und sparsam, hat einen sympathischen Schwung zum Idealen, verrät aber dennoch immer, daß für den Menschen der feste Boden der beste Platz ist. Das gipfelt stellenweise in ausgeprägtem Egoismus . . . ein Beweis mehr für die männliche Gesinnungsart von Frau Morena Der Zug zur Einfachheit, der ganz deutlich ist, steht hiermit in festem Zusammenhange. Ich stelle mir Erna Morena als eine temperamentvolle Künstlerin vor, die dann am leichtesten zu behandeln ist, wenn man ihrem gesunden Egoismus Rechnung trägt und sei dies nur zum Schein . . .

Die Handschrift Ernst Hofmanns läßt zwei Tatsachen in den Vordergrund treten: große Nachgiebigkeit und persönliche Güte . . . sowie eine leichte Nervosität. Die Nachgiebigkeit scheint aber — seltsamerweise — einer gewissen Gleichgültigkeit zu entspringen, einer gutdosierten Wurstigkeit. Auf Aeußerliches legt Ernst Hofmann offenbar nur geringen Wert, er übergeht alle Ereignisse mit dem Wunsche, bald weiterzukommen. Wohin? Ein Ziel ist nicht vorhanden, denn Hofmann ist nicht einmal selbstsüchtig. Wenn er einmal eine persönliche Ueberzeugung zu vertreten hat, so dürfte er das mit jener gleichgültigen Geste tun, die da besagt: „das ist meine Ansicht, Ihr könnt aber getrost anderer Meinung sein. Das macht mich auch nicht unglücklich!" Dabei macht Hofmann aus seinen Sympathien kein Hehl, er ist offen und mitteilsam, liebt die Schönheit, wo er sie findet — sucht sie indessen nicht! — und hütet sich vor finanziellen Engherzigkeiten oder allzu idealen Erwartungen. Wenn man die Schrift im großen Bilde betrachtet, sagt man sich: das ist ein junger Mann, der fünfe gerade sein läßt . . .

Alfons Fryland ist ganz Temperament: nach der Handschrift ist er durch und durch Künstler. Er macht einen draufgängerischen Eindruck, — er hat sogar einen genialischen Tick — und er beweist seine Großzügigkeit durch einen zusammenhängenden Schwung der Zeilen. Er gehört zu den rücksichtslos denkenden und schlußfolgernden Naturen, er überstürzt sich mit seinen Gedanken — er müßte in zehn Minuten von zehn verschiedenen Dingen plaudern können — und muß offenbar dann und wann in die Gegenwart zurückgerufen werden. Es kann bei der Schnelligkeit seiner Einfälle und Eindrücke passieren, daß er über einen Gegestand in einer Woche drei verschiedene Ansichten hat, aber er macht sich dann kein Gewissen daraus, sie alle drei für — richtig zu halten. Innerhalb der Natur, innerhalb der Kollegen ist Fryland jeder Selbstüberschätzung unzugänglich, er achtet das Große als groß . . . und unterschätzt darüber die kleinen Verdienste. Ueber den Mammon hat er sich vermutlich weitsichtige Bedenken noch nicht gemacht. Er nimmt die Dinge, wie sie sind, und fühlt sich im Augenblick wohl.

Sie fragten vor einiger Zeit bei mir an um meine Adresse zu erfahren. Ich wohne Händelstrasse 6/63.

Erna Morena

Und seltsam: eine Künstlerin haben wir unter unsern Filmstars,

Ich hoffe, daß Sie auch nur Sitz u. Stimme in Ihrem Preisausschreiben einräumen werden u. schreibe mit großen Lettern: ASTA NIELSEN.

Ernst Hofmann

die Fryland sehr wesensverwandt sein dürfte: das ist Lya Mara. Energie und Zielbewußtsein, langwierige Berechnung liegt Lya Mara sicherlich sehr ferne. Sie unterschätzt den Alltag, sie unterschätzt das Gewöhnliche und — überschätzt den Ausnahmefall. Sie legt das Hauptgewicht — nicht auf die Einzelheiten, sondern auf etliche Ausnahmefälle, und diese pflegt sie. Vielleicht auch künstlerisch? Darüber vermag ich nichts zu sagen. Lya Mara muß recht gut unterhalten können, — sie unterhält sich sehr gerne, ist persönlich umgänglich und urwüchsig natürlich. Bei allem aber ist sie frei von einer ausgesprochenen Leidenschaftlichkeit, — sie ist ein Verstandesmensch und läßt ihr Temperament vom Verstand regiert werden. Und das könnte das menschlich Interessante an dieser Handschrift genannt werden: Lya Mara läßt sich

ganz Kleine, da ich weiter keine Exemplare davon besitze. Alfons

Alfons Fryland

zwar, trotz des vorhandenen Temperamentes vom Verstande leiten, hat sich aber dabei immer so viel Ungekünsteltheit bewahrt, daß sie menschlich niemals posiert.

Interessant sind die Schriftzüge von Frau Tschechowa: aus ihren Wortbildern spricht ein durchbildeter Intellekt. Wahrscheinlich gehört Olga Tschechowa zu den klugen Frauen. Dieser Eindruck wird noch dadurch erhöht, daß nirgendwo sich Anzeichen einer kleinlichen Berechnung zeigen; ich möchte mich wohl auch nicht täuschen, wenn ich Frau Tschechowa für eine wenig sparsame Hausfrau halte. Eine große Ausgeglichenheit liegt hier über einer Seele, und gleichzeitig ein Bedürfnis nach Feinheit und — Freiheit. Der Zug der Handschrift zeigt ein ausgeprägtes künstlerisches Wollen, eine große Flüssigkeit der künstlerischen Ideen und eine Ablehnung jeder Selbstbeweihräucherung oder Selbstsucht. Selbst wenn ich voraussetze, daß diese Darstellerin eigentlich gewohnt sein mag, sich anderer Lettern als der unsrigen zu bedienen, lassen ihre deutschen Buchstaben doch so viel individuell Gefestigtes erkennen, daß die Ausdeutung nicht leichtfertig erscheint. Allem Anschein nach hat sich Frau Tschechowa mehr mit dem geschriebenen Wort befaßt, als Wladimir Gaidarow, denn bei ihr sind aus den erlernten Buchstaben bereits Bilder der Persönlichkeit geworden.

Bei Friedrich Zelnik wiederum begegnen wir einer unerhört ausgeprägten Sparsamkeit. Ich muß mir Zelnik so vorstellen: er ist ein Mensch mit idealem Schwung, ein Mensch mit Leidenschaft, — aber beides ist gehemmt durch eine sehr penible Rechnerei. Es muß sich hierbei nicht immer um Geld handeln, denn die Sucht, zu rechnen, zu „disponieren“, „auszukommen“, kann sich auch in mancherlei andern Dingen zeigen. Aber auch — das Geld wird davon betroffen. Dabei zielt Zelnik darauf hin, das auch das Wenige beachtet wird: er gibt seiner Schrift schnell einmal einen Druckstrich mehr mit. Und er setzt schnell einmal ein Ausrufzeichen zu viel hin. Dabei ist er andern Anregungen augenscheinlich sehr zugänglich, ohne daß es jedoch dabei bleiben müßte, was er einmal dekretierte. Psychologisch ist Zelnik ein mathematisierter Alfons Fryland. Und das ist schade: vergleiche ich das „g“ in dem Worte „göttlich“ mit dem Schnörkel des „h“ in dem gleichen Wort, so will es mich bedünken, als ob ein sehr individueller Mensch eine nachträgliche Wandlung durchgemacht hat — oder aber noch mitten in dieser Wandlung steht. Auf gut deutsch: die Leidenschaft ebbt ab. Auch die künstlerische? Wir werden sehen . . .

Und dann ein letztes Exempel: Ria Jende. Es kommt mir so vor als liebte Frau Jende — die Verschwendung, — und ich bitte für dieses Gefühl tausendmal um Verzeihung. Aber, nicht wahr?, man braucht sie ja auch nur zu lieben

Vielen Dank für Ihre [illegible] mich sehr gefreut,

Lya Mara

Olga Tschechowa

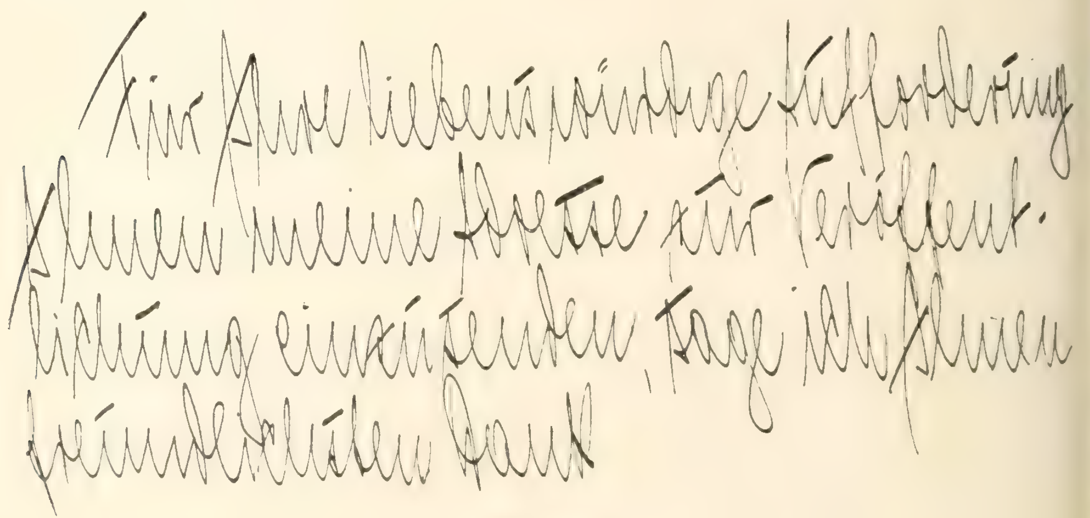
und kann doch haushälterisch sein Schließlich gibt es Fälle, in denen der Standpunkt dem Gelde und den Wertdingen des Lebens gegenüber eine Frage der Lebenskühnheit ist Also — eine Nervenfrage Ria Jendes Schrift läßt diese Deutung zu: die Künstlerin ist unzweifelhaft eine willensstarke, temperamentvolle und kunstliebende Persönlichkeit, und das, ohne selbstisch oder hart zu sein Weil ich weiß, daß Frau Jende zu den Filmdarstellerinnen gehört, möchte ich — nach der Handschrift — bedauern, daß sie heute augenscheinlich gar nicht mehr filmt: die lebhaften, kühnen und sicheren Züge müßten Gutes erwarten lassen. Persönlich spricht weiterhin Gedankenschnelligkeit, zusammenhängendes Urteil und auch Eigenwilligkeit aus der Art, die Buchstaben zu setzen, — aber alle Einzelheiten geben ein rundes Bild, eine harmonische Komposition, die fast auf den Menschen neugierig macht auch ohne das Wissen, daß hier eine Künstlerin geschrieben hat. Ich setze deshalb auch diese Schriftprobe an den Schluß der „sehr kritischen Betrachtung“: vielleicht werden einmal künftige Regisseure, wenn sie den Film-Nachwuchs an der Hand von Photographien aussuchen, sich gleichzeitig Schriftproben vorlegen lassen, um aus ihnen zu ersehen, wie weit die seelischen Kräfte der Anwärter zu reichen scheinen . .

Das kann und wird natürlich heute noch als ein Scherz aufgefaßt werden, — aber wann hätten ernste Erkenntnisse nicht als Scherz angefangen? Wer hätte noch vor zwanzig Jahren geglaubt, daß wir drahtlos durch die Luft Hunderte von Meilen zu hören vermögen? Und wer hätte an Bertillon geglaubt? Oder an die Graphologie überhaupt? Aus dem Stadium der Spielerei ist sie ja schon heraus, aber jener Berliner kaufmännische Direktor, der sich bei einer Neubesetzung von Stellen in seinem Hause erst den geeigneten Bewerber durch seinen Hausgraphologen aussuchen läßt, ist bis heute noch eine große Seltenheit geblieben. Man kann

Friedrich Zelnik

zwar nach dem Gesicht eines Menschen mancherlei urteilen, — aber die Physiognomie ist doch auch eine Angelegenheit des Willens, des augenblicklichen Willens . . .

Und wo man mit den vorübergehenden Zuständen des Augenblickes rechnet, kommt man dem dauernden Zustande nur sehr selten auf die Spur. Was aber interessiert mehr, — das Vorübergehende — oder das Dauernde? Also —!!



Ria Jende

LUDWIG BARNAY UND DER FILM

Ein Gedächtnisblatt zur ersten Wiederkehr seines Todestages

von

JULIUS URGISS



erne erkennen, daß auch im Kleinsten das Große lebt, und daß die Glückseligkeit nicht allein darin bestehen kann, auf weit sichtbarer Höhe zu thronen, sondern, daß es auch ein menschenwürdiges Ziel sei, sein Leben zu leben." Diese Weisheit predigte der große Menschendarsteller Ludwig Barney, dessen viele, viele am 22. Februar gedenken werden, jenem Tage, an dem er von uns schied.

Nicht gilt es hier, den weltberühmten Schauspieler zu würdigen, dem unsterblichen Gründer der „Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger", Worte des Gedenkens und des Dankes zu sprechen. Ich will erzählen, daß er auch zum Film ein Verhältnis fand. Der Film reizte ihn, weil er etwas Neues war, und allem Neuen in der Kunst brachte Ludwig Barnay das regste und tiefste Interesse entgegen. Daß ich es sein durfte, zu dem er sich wohl am meisten und eingehendsten über den Film ausließ, gehört zu meinen größten und schönsten Erlebnissen.

Die erste Berührung mit dem Film hatte Ludwig Barnay, als im Jahre 1917 die „Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger" in Rothenburg o. d. Tauber ihr Altersheim einweihte. Dabei fehlte der Ehrenpräsident nicht, und wenn ich nicht irre, war es Friedrich Zelnik — er drehte dort damals gerade mit Lya Mara in der Hauptrolle einen Film —, dem es vergönnt war, Ludwig Barnay inmitten der Festteilnehmer auf den Bildstreifen zu bannen. Dieser Film wurde einem geladenen Publikum im Berliner „Marmorhaus" gezeigt.

Ein regeres Interesse für die Filmkunst wurde dem berühmten Manne aber doch wohl erst abgerungen, als sich seine Enkelin, Margit Barnay, als Filmdarstellerin zu betätigen begann. Einer ihrer ersten Erfolge war die Judith in dem von Ernst Wendt inszenierten Decarli-Film „Uriel Acosta", dessen Manuskript Max Jungk und ich verfaßt hatten. Merkwürdigerweise deckt sich die Ansicht der Beteiligten über das Aussehen der Judith mit der Auffassung Barnays, der bekanntlich einer der erfolgreichsten Bühnendarsteller des Gutzkowschen „Uriel Acosta" war, denn „mir sind die vollbusigen, ausgewachsenen Judithdarstellerinnen ein Greuel. Ich denke mir Judith als ein ganz junges, kaum reifes Kind, das sich in seinen Lehrer Uriel verliebt hat; sie muß den Eindruck der reinsten, unerfahrensten Jungfräulichkeit machen."



LUDWIG BARNAY
als Uriel Acosta

Es war zu verstehen, daß der Großvater sich für diese Rolle seiner Enkelin besonders interessierte, und so forderte er von ihr die Uebersendung unseres Manuskriptes. Aber das Urteil blieb aus. Ich erfuhr von der ganzen Angelegenheit zufällig, und da mir natürlich sehr viel an der Begutachtung durch den Altmeister gelegen war, schrieb

beitragen, eine Auferstehung des gedankentiefen Werks herbeizuführen und manchen „Modernen“ veranlassen, das wertvolle Stück zu lesen — — — das ja auch einstmals „modern“ war!

Mit den ergebensten Grüßen bin ich in Verehrung Ihr Ihnen ergebener

Ludwig Barnay.

Hannover, 17. Febr. 1920.



BRUNO DECARLI als Uriel Acosta

Die Parallele, die Barnay verwirft, war von uns ausdrücklich beabsichtigt, und wir haben sie beibehalten, was sich denn auch als wirksam erwies. Immerhin muß er doch über das Manuskript ernstlich erfreut gewesen sein, denn seinem Brief lag eine Photographie in Visitformat bei mit der schmeichelhaften, ebenfalls handschriftlichen Widmung:

Dem trefflichen Bearbeiter
des Uriel Acosta
Herrn Julius Urgiß
Ludwig Barnay
auch
ein Uriel!

Dieses „auch ein Uriel“ klingt wie ein Resignieren. Dem Mimen flicht die Nachwelt keine Kränze, die Jungen kommen, „moderne“ Auffassungen verdrängen die überlieferten! Und der Uriel war Barnay über alle Maßen ans Herz gewachsen: „ich für mein bescheiden Teil aber scheue mich nicht, zu bekennen, daß ich die Dichtung außerordentlich liebe und sehr hoch schätze,“ schreibt er in seinem Aufsatz „Zur Inszenierung von Gutzkows Uriel Acosta“.

Vergleicht man Ludwig Barnays und Bruno Decarlis Bilder als „Uriel Acosta“, wird man sofort den Unterschied gewahr: dort der Träumer, der ideal schöne Mann, in den Judith sich wohl verlieben kann, hier der Stürmer und Dränger, der auf das Aeußere nichts gibt. Dennoch hat sich Barnay, als er den Film gesehen hatte, trotz tiefgehender Unterschiede in der Auffassung, über Bruno Decarlis Leistung in höchsten Lobesworten geäußert.

Für den Brief und die Photographie dankte ich Barnay. Und nun, wo er sich einmal näher mit dem Film befaßt hatte, ließ ihn die Materie nicht mehr

ich ihm kurz entschlossen und erhielt denn auch umgehend die nachfolgenden handschriftlichen Zeilen:

Sehr geehrter Herr!

Meine liebe Enkelin sandte mir in der Tat auf meinen Wunsch das Manuskript der Filmbearbeitung des „Uriel Acosta“. Es hat mich ganz besonders interessiert, zu erfahren, wie es möglich werden konnte, gerade dieses Werk für die stummberedte Sprache des Kinematographen zu adaptieren. Ich schrieb meiner Enkelin, bei Gelegenheit der Rücksendung des Manuskriptes bereits, was ich hier gern wiederhole, daß ich es für außerordentlich gut und klug erachte, die Vorgeschichte Uriels im Filmbilde aufleben zu lassen.

Fraglich ist mir in der so geschickten und wertvollen Bearbeitung nur, ob es gut war, die Denunziation gegen Uriel zu wiederholen, wie sie, zuerst von seinen Kommilitonen und später von Jachai, geübt wird. Aber das wird möglicherweise keinem sonst auffallen als mir. — Ihr Film dürfte wohl dazu

los. Er sah im Film ein neues Betätigungsfeld für den Schauspieler, sah sicherlich auch wieder einen Weg zu dessen Existenzbefestigung. Mit dem ganzen Herzen hing er doch wohl nie am Film, obwohl er die neuen darstellerischen Möglichkeiten sofort erfaßt hatte. Das Wort war für ihn heilig, war ihm alles, und das Wort fehlte ihm beim Film. Aber über die kleinsten Kleinigkeiten wollte er orientiert sein. Viele, viele Fragen stellte er, und ich beantwortete sie ihm, so weit und so gut ich es vermochte. Er wollte mithelfen, das Niveau des Films zu heben und sah das Grundübel in den schlechten Stoffen, die man zur Verfilmung wählte.

So ging er denn mit Eifer daran, aus seinen reichen literarischen Kenntnissen Werke vorzuschlagen, doch meinte er, vorahnend:

„ins Dunkle hinein auf die Gefahr hin, daß es von allen Filmspatzen von den Dächern gepfiffen wird."



MARGIT BARNAY, die Enkelin

Es waren tatsächlich leider fast immer Bühnenstücke oder Romane, die schon ihre Verfilmung gefunden hatten, und wenn ich ihm immer wieder die Mitteilung machen mußte, daß dieser oder jener Vorschlag schon längst in die Tat umgesetzt sei, da packte ihn die Verzweiflung:

„Da verliert man ja die Courage, Ihnen einen Vorschlag zu machen, bei dem nichts weiter herauskäme, als das man die löbliche Post mit ihren enormen Portosätzen füttern würde."

Auf die Post scheint Ludwig Barnay überhaupt schlecht zu sprechen gewesen zu sein, auch vor der Inflationszeit; hat er doch einmal einen Aufsatz „Gegen das Strafporto" veröffentlicht.

Wie eingehend er sich gerade mit dem Thema „Filmstoffe" befaßte, geht aus der Klage hervor, mit der er eine seiner Postkarten begann:

„Es ist doch recht schade, daß es kein umfassendes Verzeichnis der bisher erschienenen Filme gibt. Ich meine, ein solches wäre recht nötig! Woher hätte ich z. B. wissen können, daß „les miserables" bereits wiederholt bearbeitet sind?"

Ludwig Barnay war als Darsteller gleich groß in klassischen wie in modernen Stücken. Für den Film schien ihm das Historische das Richtige. Das Kammerfilmspiel verwarf er. Aber er tat es in schonendster Weise, wie er überhaupt gegenüber dem Film stets in einer Art sich ausdrückte, die zwar von großer Anerkennung für diese umwälzende technische Erfindung zeugte, die aber auch erkennen ließ, daß er noch eine geraume Zeit gebraucht hätte, um dem tiefsten Wesen des Films voll gerecht zu werden. Diese Zeit aber sollte der große Künstler nicht mehr erleben.

Allein die Tatsache jedoch, daß Ludwig Barnay dem Film sein Interesse zugewendet hatte, darf alle, die am Film arbeiten, mit Stolz und Genugtuung erfüllen.



Aus allen Poren des dampfend atmenden Lichtspielpalastes brechen Bäche von Licht. Superlative klettern keck die Fassade hinan. Das Riesenbilderbuch der Plakate ist entblättert. Farben winken, leuchtend aufgereckte Riesenbuchstaben schmettern Namen. Lässig breitet sich hinter dem potenzierten Lärm des festlich umspülten Portals die Noblesse eines in Künstlerlaune blühenden Foyers. Wie ein Vakuumsauger schluckt das Portal die Menschen von der Straße, arretiert die Autos mit hypnotischer Geste. Im Filmpalast ist Premiere, und fünfhundert Schritt im Umkreis knistert die Luft von der Elektrizität eines kleinen Ereignisgewitters. Grüngraue Schupoleute erweisen in dekorativ wachsamer Haltung dem Kino behördliche Reverenz.

★

Grüngraue Schupoleute müssen aufpassen und die zu- und abfließende Menge der Menschen und Wagen in ein System bringen. Darum sehen sie auch den kleinen, frierenden Mann nicht, der, eine Straßenecke weiter, verzweifelt um Gäste für sein armes, kleines Schaustück wirbt. Es ist gut, daß ihn die Schupoleute nicht bemerken, sonst würden sie ihn vielleicht peinlich inquirieren. Und der Mann gehört hierher, gehört in die Bannmeile des Filmpalastes, denn er ist sein Ahnherr. Der trübe, im Januarschnee tänzelnde Jahrmarktfahrer ist der Adam dieser Prunkwelt. Nur: daß das Paradies erst nach ihm kam.

Ich? Nein, ich habe diese kühne Behauptung nicht aufgestellt. Einer, der es besser weiß, der auf einem Postament von zwei Jahrzehnte alter Erfahrung steht, hat den Vergleich gezogen und nur die Gedankenbrücke vom übersättigt großartigen Kintopp zu dem kleinen Kerlchen geschlagen, das mit Schaubudengestus wollene Aeffchen feilhält, die er in übertriebener Marktschreierei phantastische Tänze abhaspeln läßt. Der diesen Vergleich zog, hat die Wiege der Lichtspieltheater mit geschaukelt und weiß den Weg vom Jahrmarkt zum Uraufführungstheater. Heute kennt ihn die ganze Berliner Filmwelt, den Theaterdirektor Imke. Vor zwanzig Jahren . . .?

★

Wir durchschneiden die strömende Menge und stehen vor dem Mann mit den Aeffchen. Sind seine einzige Kundschaft. Kaufen ihm ein wollenes Dickerchen ab, tun riesig interessiert . . . und Imke wird im Erzählen



Der „Schauburg"-Imke

zwanzig Jahre jünger. Denn so weit reist seine Erinnerung zurück.

Es ist reizvoll, zuzuhören. Was kramt Direktor Imke nicht alles aus der Erinnerungstruhe, von den Kinderschuhen des Films bis zum evening-dress von heute! Er ist einer von denen, die vor dem Film waren; an den Schreibpulten mancher Buchhalterei hat er sich herumgedrückt, ohne daß sich sein Talent irgendwie hätte auswirken können. Die ersten, nach heutigen Begriffen wohl belächelnswerten Filme gaben ihm Anregung, seine Begabung, die insbesondere auch auf organisatorischem Gebiete zu liegen schien, in eine bestimmte Richtung zu lenken. Alles, was er mit trockener Sachlichkeit und bescheidener Zurückhaltung von sich erzählt, ist gleichzeitig eine Geschichte des deutschen Films.

★

Jahrmarktszauber, Messerummel und Schaubudenromantik umrahmte damals, vor nun mehr als zwanzig Jahren, die ersten Anfänge der Kinematographie. Die Schausteller waren es, die der ungeheuren Popularität des Films vorarbeiteten. In diesem Schaubudentreiben witterte — es waren damals nicht allzu viele, die den Siegeszug der Kinematographie vorausahnten — auch Imke sein Feld. Das Nomadenleben mit dem Wanderkintopp kennt er, der Leiter eines der großen Berliner Uraufführungstheater von heute, aus eigener Erfahrung. Vielleicht, wenn er im Großstadtglanz seines Theaters steht, stolz auf viele unvergeßliche Dienste, die er dem Lichtspielwesen leistete, dämmert vor seinem rückerinnernden Auge die Vision eines Raritätenkabinetts auf, eines Spaßmachers, der seine Glieder zu grotesken Sprüngen verrenkte, eines knarrend kreiselnden Karussels — die ganze Jahrmarktsbuntheit der Kollegen von Anno dazumal.

★

Aber das Wanderkino wurde bodenständig, der schwache Zweig am Ast des Vergnügungsgewerbes wuchs in die Riesenindustrie. Aus Budenbesitzern wurden General-Direktoren, und die Geringschätzung, die dem fahrenden Gesellen begegnete, wandelte sich in devote Gunstbuhlerei. Mancher, der einst seinen Sechser auf das Zahlbrett des Messefahrers legte, wäre heut für eine untergeordnete Stellung in „Ihrem hochgeschätzten Hause" dankbar. Imke hat auch diesen Weg vom fahrenden Volk zur Seßhaftigkeit mitgemacht. Eine Zeitlang wirkte er als Filmdarsteller, nachdem der Altmeister der Kinematographie, Bruderus, seine mimische Begabung entdeckt hatte. Aber sein Stern brachte ihn mit Paul



D a v i d s o n, dem Lenker der Projektions-A.-G. Union, zusammen, die nach der ersten Kinematographischen Aktiengesellschaft, der Firma Hans Berger, Mülhausen im Elsaß, die Führung der Industrie übernahm.

★

Bis dahin hatte es in Deutschland nur das ausländische Fabrikat gegeben. Als erste heimische Produktionsgesellschaft trat nun die Meßter A.-G. auf den Plan, und ihr folgten in rascher Entwicklung die „Bioscop", die „Allgemeine Kinematographen- und Licht-Reklame-Gesellschaft" und, wieder, auch in der Fabrikation bald führend, die „Projektions-A.-G. Union". Im richtigen Filmtempo überflügelte die deutsche Produktion das ausländische Fabrikat. Abermals taucht in Imkes Erinnerungen der Name Paul Davidson auf, der alsbald das Prinzip aufstellte, möglichst viele Lichtspielhäuser zu eröffnen und in einer Hand zu vereinen. Imkes Wandertrieb war ein Ziel gesetzt. Auch er, der schier unverwüstliche Nomade, ist seßhaft geworden. In Hannover gründet er eine tonangebende Lichtbildbühne, das „Alhambra-Theater", und erkennt schon damals, als der erste vielleicht, die Wichtigkeit musikalischer Untermalung der Vorgänge auf der Leinewand, jagt Grammophon und Orchestrion zum Teufel und engagiert sich für sein Theater die hannoveranische Trainkapelle. Dann führt ihn sein erfolgreicher, immer aufwärts weisender Weg nach Düsseldorf. Im Palast-Theater gibt er der Stadt und damit ganz Deutschland das erste prunkvolle Lichtspielhaus, das mit seinem Prachtbau aus karrarischen Marmor unter allen Biographentheatern einzig dastand. In Düsseldorf erblickt auch der erste Kilometerfilm, „Abgründe", mit der Nielsen das Licht des Scheinwerfers. Hier auch ist die Geburtsstätte, des aus dem heutigen Verleih-Betrieb nicht mehr — fortzudenkenden Begriffes „Monopol".

★

Entscheidende Phasen in der Geschichte des deutschen Films sind mit dem Namen Imke, der sich auch in der Fabrikation betätigte, verknüpft. Das führende Kinotheater im Rheinland, die „Schauburg" in Essen, ist seine Schöpfung. Während des Krieges bringt er den Mozartsaal in Berlin auf die Höhe seines heutigen Renommées, dirigiert kurze Zeit den Ufa-Palast am Zoo und übernimmt nach dem Kriege, von der Münchener Lichtspielkunst berufen, die Direktion der Berliner „Schauburg", in der er mit vollem Erfolge das bunte Programm pflegt. Reisen bringen ihn als Organisator nach deutschem Vorbild nach Skandinavien und Finnland, und seine Erfolge sieht er in nordischen Pressestimmen anerkannt, die wörtlich sagen: „Es weht eine andere Luft — an unseren Kinos ist wohl ein deutscher Herr am Werke —"

★

Der kleine, an der Ecke fröstelnde Mann mit dem Jahrmarktsgehaben ist wie vom Schnee verweht. Verlöscht das Symbol von einst. Strahlend nur die Fassade des Lichtspielpalastes vor uns. Umwogt vom Großstadtbranden der Straße. Drinnen in dem Prachtbau Hunderte leidenschaftlich dem Genuß des Blickes Ergebene. Arm in Arm gehe ich mit einem Mann, der den Weg mitgemacht hat vom Jahrmarkt bis hierher. Den Talent und rastlose, jugendliche Arbeitskraft diesen Weg über geleiteten. In den Schneeabend hinein erwächst vor mir der historische Film des deutschen Films, in dem Gottfried Imke eine tragende Rolle spielt.

★

Irgendwo lesen wir den Namen Henny Porten. Breit und behäbig lacht mein Begleiter. In seiner Erinnerung wird die Szene wach, wie Henny, die blonde Gebieterin, während des Krieges unter Imkes Leitung im Mozartsaal zugunsten des Roten Kreuzes der Wohltätigkeit diente und mit Autogrammen in einem alten zerschlagenen Topf im Zuschauerraum herumging. Und wie dieselbe Henny Porten — vom Lampenfieber durchrüttelt, mit dem früh verstorbenen Arnold Riek und anderen Prominenten sich zu gleichem Zweck als Rezitatorin hören ließ. So nervös und aufgeregt war sie, daß Imke ihr jedes Wort soufflieren mußte. Aber wie sie dann doch ihre Vorträge brachte, das war von bezwingender Innigkeit.

★

Die Nacht steigt in den Abend, frostig und bitter, und verlöscht die Lichter des Lebens. Nur um das Kinotheater fließt noch verführerischer Glanz. Gottfried Imke muß heim. Morgen gibts allerhand Arbeit. Er läßt sichs nicht nehmen: nichts in seinem Theater, was nicht durch seine Hände ginge! Selbst den tanzenden Girls studiert er ihre Posen ein. Wir sagen uns schön Adieu — und ich lasse die Geschichtsstunde des deutschen Films in mir nachklingen. Autogewirre schreckt mich auf. Die Komödie ist zu Ende. Menschen, entlaugt von der zersetzenden Schärfe des Alltags, strömen aus dem Lichtspielhaus.

Ich stehe sinnend an der Ecke und sehe nieder auf die winzige Stelle, wo der Schnee zertrampelt ist. Hier stand der Mann mit der Jahrmarktsgebärde, der Ahnherr, über den die Enkel hinauswuchsen.

Von der Jahrmarktsbude zum Filmpalast ist ein weiter Weg. Wohl dem, der ihn so erfolgreich zurückgelegt hat, wie mein Gewährsmann, der alle Stationen dieses Lebens kennenlernte, an jeder verweilte und, an der Endstation angelangt, noch lange nicht daran denkt, Halt zu machen. So wie ja der Film selbst, dieses Wunder an Tempo, kein Stillestehen, keinen Abschluß kennt und kein dauerndes Halt, weil er ja sonst nicht in einem knappen Vierteljahrhundert hätte vorwärtsstürmen können ... von der Jahrmarktsbude zum Filmpalast.





Gemäldeausstellung. Ich stehe mit meinem berühmten amerikanischen Sensationsstar vor dem Bildnis eines Ritters in voller Rüstung und hochgeschlagenem Visier.

„Ludwig XVI.!“ flüstert mein Amerikaner, mich aufklärend.

„Du irrst, es ist Kaiser Karl VI.“

„Ou yes“, schnofelte mein Amerikaner. „Ou yes! Ludwig der XVI. hat ja viel früher gelebt.“ —

*

Die Pläne zu dem neuen Kinopalast liegen vor. Der Architekt erläutert:

„. . . dann wäre noch ein Wort über die Art des Amphitheaters zu sagen.“

„Ne, ne,“ unterbricht ihn der Herr Direktor, „darauf wollen wir verzichten. Schlangen und sowas werden wir nicht engagieren, höchstens eine Tänzerin.“

*

In einem Münchener Atelier sollte eine Szene auf dem Korridor vor der Wohnung eines frommen Juden gedreht werden. Der Innenarchitekt bringt am Türstock eine „Mesuse“ (die in einer Glasrolle befindliche Gebetsformel, die man an allen Türen frommer Juden findet) an.

Der Herr Generaldirektor ruft auf seinem Rundgang, die Mesuse bemerkend, den Architekten: „Was woll'ns denn mit dem Fieberthermometer am Türstock?“

„Das ist überall . . .“

„Redens' nöt,“ unterbricht ihn der Gewaltige, „bei mir werd'ns nöt für jüdische Versicherungsgesellschaften Reklam' machen, verstehen's?“ —

*

„Mutter,“ flüstert die kleine Mimi, in einer Münchener Atelierkantine, „Mutter, da Herr Direktor hat mi prolongiert.“

„Was is denn dös wieda für a Geschicht'? Wannst nu a Kind kriagst.“

*

Frau Direktor F. in München bittet den Innenarchitekten X. um sein Urteil bei der Auswahl von Dielenmöbeln für die neue Villa.

Es werden zwei Barocksessel mit nilgrünem Damastüberzug gekauft.

Zwei Wochen später erscheint die Frau Direktor wieder bei dem Möbelhändler, um zwei weitere Barocksessel zu erwerben. Der Verkäufer bedauert, dieselben Stühle nicht mehr auf Lager zu haben und offeriert zwei andere Sessel mit lachsrotem Ueberzug.

Frau Direktor F.: „Nein, das ist nichts, ich will Barockstühle.“

Der Verkäufer: „Gnädige Frau, das ist doch echt Barock.“

Frau Direktor: „Nein, nein, mir können Sie nichts vormachen, Barock ist grün!“

*

Revolutionsfilm mit Wiederaufbau. Regiesitzung.

Ich schlage einen Bauern, hinter dem Pfluge ackernd, gegen die aufgehende Sonne als Schlußbild vor.

Der Herr Unternehmer: „Waaas! Einen Bauern mit einem Pflug? — Zehn Pflüge nebeneinander nehmen wir!“

*

Mit einem amerikanischen Filmstar im Grammophonplattengeschäft. Alle Jazz-, Shimmy-, Tango-, Fox- und Beartrotplatten sind bereits vorgespielt. Nichts gefällt. Die Verkäuferin legt die Platte „Lache, Bajazzo“ auf.

In den Vereinigten Staaten war vor einigen Jahren ein Gassenhauer „My cousin Caruso“ in Mode. Im Refrain dieses Schlagers war das Motiv „Lache, Bajazzo“ verwendet. Mein amerikanischer Filmstar hört sich die wirkliche Caruso-Platte „Lache, Bajazzo“ bis zu Ende an, dann sagt er: „Sehr drollig! Da hat man nun ein amerikanisches Lied in der Oper nachgeahmt.“

*

Ich führte Regie für den Film „Julius, der Vagabund“. Eines Tages stürzt mein Star, mit einer Fachzeitung aufgeregt herumfuchtelnd, zu mir ins Atelier.

„Sieh einmal, schau her! Man hat schon wieder meine Idee kopiert. Wir machen doch „Julius, der Vagabund“ nach meiner Idee. Lies doch!“

Ich nehme die Zeitung zur Hand und lese: „Fräulein Julie“ von Strindberg mit Asta Nielsen.

Zwischen den Aufnahmen

von Focus

Der lustigste Spaziergang, den ich je auf einem Filmgelände gemacht habe, war vor einigen Tagen der durch den Decla-Tierpark in Neubabelsberg. Ganz abseits von den Filmbauten, die heute bisweilen so fest ausgeführt werden, daß sie schon zwei Winter überdauern, — wohlgemerkt: nur bei den Herstellungsfirmen, die ein eigenes Gelände haben! —, ganz abseits also von diesen Bauten ist ein Gehege entstanden, in dem alles das gesammelt wurde, was bisher an lebenden zahmen und wilden Tieren gebraucht wurde. Kleine Firmen leihen sich das Getier von irgendwelchen Züchtern aus, zahlen Gagen für diese zwei- und vierbeinigen Darsteller . . . und entlassen sie am letzten Aufnahmetage wieder aus dem Vertragsverhältnis. Die Ufa-Decla aber kann es sich leisten, die Wildschweine, Rehe und Schlangen durchzufüttern — bis man sie einmal wieder benötigt.

Ich kam gerade vom Turm des Schweigens herüber, einem imposanten, hochaufragenden Bauwerk, das so massiv ausschaut, als sollte es noch im 21. Jahrhundert als **Denkmal der** Filmkunst dienen, — das so trotzig in den Himmel ragt wie etwa das Schlachtendenkmal bei Großbeeren, — als ich an einem halbverfallenen Heidehaus einen Taubenschlag modernster Aufmachung entdeckte. Das Heidehaus lag inmitten sandiger Hügel, das mürbe Dach sah aus, als wollte es in jeder Minute zusammenbrechen, — und der geringe Baumbestand ringsherum machte sich wie verdorrt unter der ungesunden Atmosphäre eines übelbeleumdeten Menschen. Mein Führer klärte mich auf: „Das hier ist der elende Wohnsitz des Bruders aus der „Chronik von Grieshuus". Sie wissen sicherlich aus der Stormschen Novelle, was dieser Bursche auf dem Gewissen hat . . Drüben haben Sie ja den alten Hof Grieshuus gesehen . ." . . Hm, — etwas öderes und ungewöhnlicheres hat es wohl noch auf keinem Filmgelände gegeben, als diesen hohen Bau aus Balken, Lehm, Dachstroh und klapprigen Fenstern . . . Er wird in der „Chronik von Grieshuus" seine bedeutende Rolle spielen. Aber hoch oben am Spitzdach klebte der bewußte Taubenschlag, und in ihm wirbelte und quirlte es von weißen und grauen Tauben durcheinander. „Das sind die, die dem „Aschenputtel" die Erbsen ausgelesen haben", erzählte mir mein Begleiter wieder. „Im „Goldenen Schuh" waren sie so zahm, daß sie Xenia Desni die Erbsen aus der Hand pickten, wie es der Film und sein



Phot.: Press-Photo

Weine, mein Kindchen, weine!
(Die besten und größten Tränen erzielt man unter Garantie bei Verwendung von Glycerin, Marke Heulol.)



Das Gelände der „Chronik von Grieshuus" Phot.: Ufa

Regisseur, mehr noch: wie es die Ueberlieferung des Märchens verlangten!"

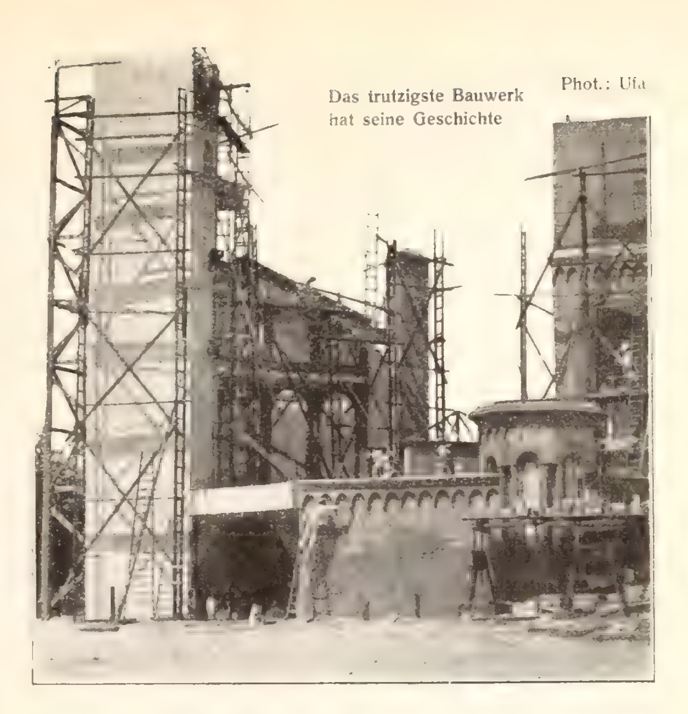
Und nach diesem ersten „Aufblick" zum Neubabelsberger Tierpark lernte ich das langgestreckte Gehege kennen, daß erst in diesem Winter an der einen Längsseite des Geländes entstanden ist und immer noch weiter ausgebaut werden soll. Was wollen Sie für Ihre Aufnahme heute für Getier haben? So etwa kann der Requisiteur den Ufa-Decla-Regisseur fragen, und eine halbe Stunde später marschieren die seltsamsten Tiere an: Goldfasane, Dohlen, Käuze, Bussarde, Affen, Wildschweine, ein ganzes Rudel Rehe, Raben, Schlangen, Gänse, Perlhühner, Pfauen . . . und was weiß ich noch alles! Für die Enten ist ein großes Schwimmbecken auszementiert worden; die Schweine leben auf einem umzäunten Terrain, das ihnen alle Voraussetzungen ihres natürlichen Lebens schafft; für die verschiedenen Vögel sind, ganz wie im Zoologischen Garten, geräumige Vogelhäuser entstanden; — kurz, es ist alles getan, um den Tieren das Dasein in der Filmwelt angenehm zu machen. Denn die Filmleute sind, was sich jetzt erst herausstellt, tierliebende Menschen, und ein Rundgang mit ihnen und eine Plauderei über die drolligen Einzelheiten, die „Johnny" und „Mary" entwickeln, ist unbedingt unterhaltsamer, als manch schlechter Film.

Aber wenn man ein Filmgelände besucht, so geschieht es nicht wegen der Tiersammlungen, sondern wegen der Aufnahmen und der Dekorationen selbst. Die kalte Jahreszeit, so milde sie sich schon im nördlichen Deutschland bisher gemacht hat, ist nur nicht die geeignetste, um im Freien große Szenen zu drehen. Eine der letzten Aufnahmen, die ich draußen in Neubabelsberg zu sehen bekam, war eine burleske Straßenszene zur „Gefundenen Braut", die Rochus Gliese gegenwärtig dreht. Ich glaube beinahe, daß man diese Szene in Berlin, auf dem Potsdamer Platz, hätte billiger haben können, aber — man hätte sie bei Tage machen müssen — und das war nicht nach Glieses Geschmack. Aus dem „Letzten Mann" kennen Sie doch gewiß den imposanten Straßenzug, der sich um das „Atlantic"-Hotel herumwindet. Man sieht da das Hotel mit seinen aufragenden 15 Stock, dann eine gekrümmte Seitenstraße und einen stolzen Kandelaber mit gewaltigem Lichtwerk in der Höhe. Nun, wie ich bereits sagte: die Dekorationen werden neuerdings etwas fester ausgeführt, so daß sie nicht gleich nach der Fertigstellung des Films zusammenbrechen. Zwar kommt es dennoch vor, daß einmal ein Ziegeldach abgedeckt wird — oder daß über Nacht eine ganze Wand von drei Wochen Arbeit sich auf die Seite legt, ab-



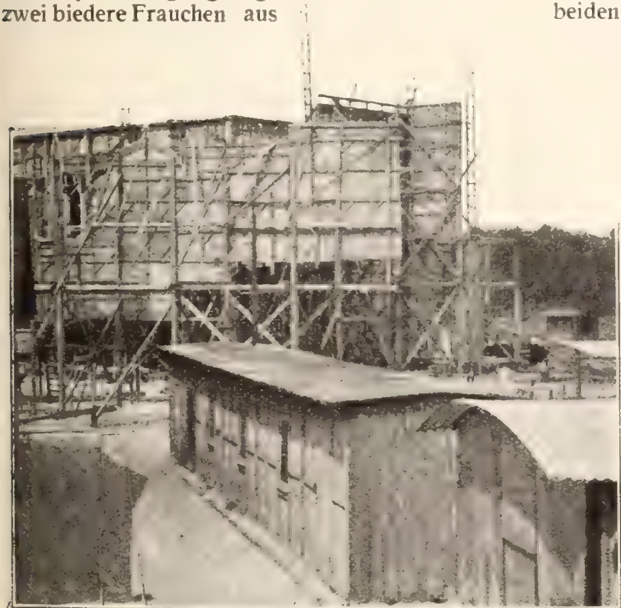
Pause in den hellen „Dekameron" Nächten Phot.: Ufa

splittert und unbrauchbar wird, also in abermals drei Wochen neu aus-geführt und aufgeführt werden muß, — aber im allgemeinen steht ein Dekoration, wenn sie steht, — und die vielen Stahltrossen, die man heute nach allen Richtungen zur Versteifung auszieht, geben den Gerüsten einen recht guten Halt. So war es denn auch möglich, einige Dekorationen aus der „Atlantic“-Straße später wieder zu verwenden. Man schlägt dann ganz einfach hier oder da den Putz ab, legt ein paar Fenstermauern nieder, bricht gewissermaßen einen Laden aus, setzt ein paar neue Stuckornamente über den Ausbruch — und ein vollkommen neues Haus ist fertig. Aus den Alt-Berliner Straßen aus „Mein Leopold“ ist auf diese Weise manches Wienerische für den Bolten-Bäckers-Film der Ufa „Der Herr ohne Wohnung“ gemacht worden: ein Wiener Kaffeehaus beispielsweise — und was dergleichen Dinge mehr sind. Die „Leopoldsche“ Straße „Unter den Linden“, in der sich bekanntlich das historische Kranzler-Café befand, hat für den Bolten-Bäckers-Film eine kleine Umwandlung erfahren: gegenüber der Kranzler-Ecke erstand über Nacht eine Reproduktion des Wiener Ballokales „Tabarin“ — und kein Mensch hätte sagen können, daß diese Fassade nur eine umgebaute war.



Das trutzigste Bauwerk hat seine Geschichte — Phot.: Ufa

Aber ich wollte von der „Gefundenen Braut“ reden. Ueber den Inhalt darf ich einstweilen nichts verraten, aber schon das Idyll besagt genug: zwei biedere Frauchen aus der Provinz kommen in die Großstadt; sie haben eben den Bahnhof verlassen und suchen nun den rettenden Bürgersteig. Aber wie ihn finden? Dieses Gewimmel von beinahe hundert Automobilen, von Tausenden von hastenden Fußgängern, und dann ein rücksichtsloser Lastwagen, ein rücksichtsloser Chauffeur darauf.... Beinahe wären die beiden Tanten, denen die Capotten auf den wackligen Köpfen wackeln, denen die Strohtaschen an den spitzen Armgelenken baumeln, unter diesen Lastwagen geraten. Emilie Kurz und die amüsante Lydia Potechina waren die beiden Damen aus der Provinz. Aber — Gott sei Dank! — ein rettender Sprung bringt sie in Sicherheit — und die Weltstraßen-Kreuzung am einstigen „Atlantic“-Hotel liegt wieder in nächtlicher Ruhe da: die Lampen und Scheinwerfer erlöschen, die Komparsen werden entlohnt, und Rochus Gliese setzt sich ins Auto, um noch vor Morgengrauen zu Hause zu sein.



Die imposante Dekoration von . . . der Kehrseite — Phot.: Ufa

Ein sehr sehenswertes Experiment vollführte in diesen Tagen Joe May draußen in seinem Weißenseer Atelier. Für den Film „Der Farmer von Texas“ galt es, einige Wasserszenen zu drehen, — dazu eine Jacht, die sich auf den Wellen schaukelt . . . Wie erinnerlich, unternahm vor etwa zwei Jahren — oder sind's schon drei her? — eine junge Berliner Firma den Versuch, einen solchen Seegang zu stilisieren: auch die Wellen wurden aus Holz gebaut und bewegten sich wie Bühnenwellen in sehr genau abgezähltem Auf und Ab. Der Film fiel

durch. Joe May wäre vermutlich, auch wenn jener Film nie gemacht worden wäre, niemals auf den Einfall gekommen, einen Seegang in Holzplatten zu machen; dazu weiß er zu gut, was der Film fordert und verlangt. Er vergegenwärtigte sich unzweifelhaft die „Insel der verlorenen Schiffe", also einen Film, dessen große Sturzsee-Szenen ja auch im Atelier aufgenommen wurden, und er baute in sein Weißenseer Atelier ein Bassin sowie die Außenfront einer seetüchtigen Jacht ein, um dann die See mit einer Kunstwellenmaschine in gehörigen Aufruhr zu bringen. An diesem Seegang ist also eigentlich nichts echt: weder der Kapitän, noch das geschleuderte Schiff, noch die wildbewegte Fläche des Ozeans. Aber dennoch ist . . . die Illusion auf dem vollendeten Bilde eine so vollkommene, daß die Legende vom untrügbaren Objektiv wieder einmal so recht von Herzen zuschanden wird. Nein, das kinematographische Objektiv ist nicht unbetrügbar; wenn ein geschickter Meister der photographischen Linse kommt, so läßt der Film sich gerne ein X für ein U machen, und zum Schluß weiß man gar nicht mehr: i s t der Star nun so schön — oder s c h e i n t er nur so? Bei diesem „Farmer von Texas" werden viele Zuschauer denken: „welch herrlicher Seegang!", welch herrliche Jacht!" . . . Und sie werden selbst bei diesem Glauben bleiben, wenn man ihnen, indiskret genug, anvertraut haben sollte: „ach, alles ist Atelier, nichts weiter als Atelier!"

Immerhin —, Atelier und Atelier unterscheiden sich, wie sich Regisseur und Regisseur unterscheiden. Im Phoebus-Atelier an der Hasenhaide sah ich Robert Dinesen bei der Arbeit am neuen Lya de Putti-Film „Im Namen des Kaisers"; — und Dinesen ist ganz auf Kammerspiel gestellt. Seine außerordentliche Feinfühligkeit und Exaktheit prädestinieren ihn dazu. Ihm bei der Arbeit zuzusehen, ist außerordentlich instruktiv. So konnte ich eine Szene beobachten, in der E r i c h K a i s e r - T i t z a l s Z a r u n d G e r t r u d A r n o l d a l s F ü r s t i n M i c h a i l o w ein Zwiegespräch führten. Sieben Mal wurde nun diese Szene durchgeprobt, darauf gekurbelt und noch war Dinesen nicht zufrieden. Er hatte eine weitere halbe Stunde damit zu tun, um die Darsteller ganz in seine Absichten einzuweihen. Jede Bewegung, jeder Blick wurde von ihm vorgezeichnet und vorgemacht — —, aus dem Regisseur wurde plötzlich ein ganz vorzüglicher Schauspieler. Bekanntlich hat sich ja auch Dinesen früher und noch bis vor kurzer Zeit mit großem Erfolge schauspielerisch betätigt, und dem Regisseur geht es wie dem Kapellmeister. Um richtig dirigieren zu können, muß er selbst fast alle Instrumente beherrschen. Um Regie führen zu können, muß man ein guter Schauspieler sein.

Phot.: Press-Photo



„Sie haben doch schon Piraten gesehen, meine Herren, – nicht wahr? Was, — noch nicht? Also genau so wild müssen Sie ausschauen!"

EIN WEG

VON BERNHARD GOETZKE

„Das Theaterspielen verlangt Menschen mit einem Übermaß an Kraft!" sagte einst mein Lehrer zu mir. Er meinte wohl, der Schauspieler müsse ein gesunder Mensch sein; er müsse gewissermaßen sein wie eine vollkommene Maschine, gehorsam jedem Winke des Willens, in ausgewogenem Gleichgewicht.

Vermag aber der junge Schauspieler seine Einheit zu behaupten, sein „seelisches Gleichgewicht" sich zu bewahren? — In funkelnder Festigkeit, für den Betrachter, in Wahrheit durchrüttelt und durchbebt bis in die tiefsten Tiefen seines Wesens, so schafft der Schauspieler, der Mitmensch, da oben auf der Bühne! Er gleicht einem hohen Baum. Breit, fest und tief wurzelt er im Erdreich. Sein Stamm stürmt in die Höhe. Geheimnisvolle Kraft steigt aus der Tiefe empor. Sein Wipfel ist in steter Bewegung; dort oben ist ein rastloses Ringen um Gleichgewicht. Niemals völlige Ruhe. Der Baum kämpft um sein Dasein: im Gluthauch des Sommers ausdauernd, Stürmen und Frösten Widerstand leistend, reiht sich ihm Jahr um Jahr, Ring um Ring. Aber Frost und Hitze hinterlassen ihre Spuren, langsam altert der Baum — —

Ihr Bretter, die ihr die Welt bedeutet! Zeitgenosse, Schauspieler, der du da oben wie ein Cäsar einherschreitest! Wie manchen Abend wurdest du Schicksal für Tausende! Auch du bist ein Mensch mit deinem Schicksal! Haben die Leidenschaften dein Inneres nicht verbrannt? Die Leidenschaften all der vielen Gestalten, welche du mit deinem Herzblut nährtest? Wie festgeprägt muß dein Charakter sein, wie biegsam dein zu jeder Last, zu jedem Sprunge bereiter Körper! Wahrhaftig sein in wachsamer Abwehr böser Dämonen! — D e r S c h a u s p i e l e r r i n g t m i t d e r R o l l e a l s m i t d e r W e l t. Sein ganzes Leben ist ein Ringen. Ein berauschendes Schauspiel — für die Zuschauer.



Wie ein Yoghi im Alter von 12 Jahren aussieht . . .

Er selbst, der Spieler, er glüht im Rausche der Begeisterung. Glanz und Ruhm! Ein Verweilen, ein Sichausruhen darf nicht sein! Der Fluch seines Berufs traf ihn: Ruhelosigkeit. —

So rollen die Jahre dahin. Er wird alt, der Schauspieler. Die immer neuen Erschütterungen lockerten den wohlgefügten Organismus. Krankheit, Unglück und Kummer hingen sich an ihn und gruben ihre harten Furchen in sein Antlitz. D a s R i n g e n u m e i n e j e d e R o l l e w a r d a s R i n g e n u m s e i n L e b e n g e w e s e n. Dennoch! Seine ganze Liebe seinem Beruf! Und seine Tränen, die schwer

herabtropfen, vielleicht vermögen sie noch einmal zu erschüttern. — Kranker, alter Schauspieler! Gegenstand mitleidiger Verachtung! Jeder unreife Knabe dünkt sich wertvoller. — O du grausame Stadt! Ach ihr undankbaren, vergeßlichen Mitmenschen! — Und dennoch! Einst, einst umtoste auch ihn wie ein Orkan der Beifall der Menge. Damals, als er noch jung war. Und dennoch hält er aus und glaubt weiter.

An was? — Was ist es, das ihn aufrecht erhält?? Was gibt ihm Kraft, was macht ihn immer wieder gesund? Ein Geheimnis? — Ein Talisman. Gott legte ihn in die Brust des Künstlers: das kindliche Herz! Das trotzige kindliche Herz! — Sei dir treu, sei treu dem Gewissen in dir! Verzweifelnder, sei getrost! Mag auch vieles um dich her verderben, du, bleibe fest, bleib dir treu! Lausche nur immer nach innen, dort allein ist Kraft!



Frau AENNY GOETZKE
die Gattin des bekannten Filmdarstellers

Auf einer Bühnenprobe sagte eines Tages ein Regisseur ärgerlich zu mir: „Sie spielen ja immer sich selbst. Sie sind gar kein richtiger Schauspieler!" — „Ja, aber," sagte ich zu mir, „was soll das heißen: kein richtiger Schauspieler? Ich spiele mich selbst? So ist denn das nicht richtig? Und —, ach, Unsinn! Was weiß der fremde Mensch da von mir und meinem Selbst!" — Aber ich war doch betroffen und nachdenklich gestimmt. Dann befand ich mich eines Abends, nach einem Gastspiel im Rheinland, — ich glaube, es war eine Vorstellung von Shaws „Candida", ich hatte den jungen Eugen Marchbanks gespielt, — in Gesellschaft von Malern, Literaten und Großindustriellen. Man war in prächtiger Stimmung, nach einem Souper, da klopfte ein mächtiger Herr mir wohlwollend auf die Schulter und rief: „Famos, Herr Goetzke, wie echt, wie lebendig! Sie spielten diese Gestalt nicht nur, Sie waren sie wirklich!" — Da erinnerte ich mich einer Mahnung meines Lehrers: „Male in dein Antlitz nur das was du auch hast! Zeichne keine Falte, wo du nicht auch eine haben könntest!" — Wie hatte mich das damals gepackt. Diese Mahnung zwang mich zur Selbstbetrachtung. Wahrhaft sein! Vor meinem Gewissen, dem Gott in mir, mußte ich mein Tun verantworten. — Und nun erst begann das mühevollste Stück meines Weges: die Wanderung zu mir selbst, das „Mich-Selbst" finden! Nicht mehr nach links und nach rechts durfte ich blicken; der Weg war zu steil, die Aufgabe zu schwer. Vorwärts, aufwärts den Blick! Trotz Hunger, Hohn und Verachtung.

Ich griff nun nicht mehr nach jeder schönen, schillernden Rolle; ich wurde wählerisch, ich wurde ein „unangenehmer Kollege", ich spielte fortan nur Rollen, die mir



Phot: Mac Walten

BERNHARD GOETZKE
mit seiner Tochter Anita

„lagen". Was meinem Wesen fremd war, mußte ich ablehnen. Daraus folgte wiederum Kampf! Kampf mit allen! Kampf mit dem „Rollenverteiler", dem Direktor des Theaters, und Kampf mit dem Leiter der Proben, dem „Regisseur". Aber — ich blieb fest!

Nach Schluß des Krieges wandte ich der Bühne den Rücken und ging zum Film. Auch dort empfing man mich nicht mit offenen Armen! Auch dort zwang mich mein Geschick zu härtester Kleinarbeit. Ich arbeitete mit Wut und Fanatismus.

Als Knabe abenteuerlüstern — in einem großen Walde aufgewachsen —, wollte ich als Schiffsjunge in die Welt, als Trapper unter die Indianer, als Heerführer an der Spitze meiner siegreichen Truppen, hoch zu Roß, in die eroberte Stadt im Triumph einziehen — als Prophet Wunder tun! — Im Film fand ich die Erfüllung meiner jugendlichen Träume, die Sehnsucht nach dem Ungewöhnlichen, dem wundervollen Wechsel der äußeren Spannungen, die Möglichkeit, zu j e d e m Menschen sprechen zu können! In allen Sprachen, und zu jedem Volke!

Die Sprache des Antlitzes! Meinen Talisman in der Brust, wagte ich Unerhörtes darzustellen, das Zarteste und Verschwiegenste zu deuten, Grauenvolles ins Erhabene zu heben. Das leiseste Zucken meines Auges — die Leiden und Kämpfe und Kümmernisse vieler, vieler Jahre in Einsamkeit —, mein Mund, meine Wange, meine Stirne, sie künden nun nach meinem Willen Trauriges oder Erhabenes. Millionen Augen dort unten hängen an meinem Gesicht; Millionen Menschenherzen genießen mit mir, schluchzen mit mir — wie auch ich einst geschluchzt habe —, Millionen starrer und vereinsamter Herzen werden durch mich erschüttert, werden durch mich beglückt! So wie ich selbst glücklich bin, zu Herzen sprechen zu können.

In Stockholm, Moskau, Bukarest und Kairo, ebenso wie in Rom, Madrid, Paris und London schauen, fühlen, spüren Gleichgestimmte das mystische Fluidum! Der Abgearbeitete wird erfrischt, der Wissenshungrige gesättigt. Wer mich nicht mag, der kann draußen bleiben; ich bin ihm darob nicht böse. Wer mich liebgewonnen hat, soll nicht enttäuscht werden!

So zwang mich mein Gewissen, mein Herz, mein Wille zur Menschendarstellung, zur Filmkunst. Aufgaben wie der „Yoghi Ramigani", „Der müde Tod", „Der Staatsanwalt von Wenk", der „Sänger Volker" waren mir Herzensangelegenheiten.

Mögen meine Freunde mir weiter treu bleiben — an mir soll's nicht fehlen!



AUS DEM INTERNATIONALEN FILMBAUKASTEN

Man erfährt: Die amerikanischen „Famous Players" engagierten einen Journalisten als Regisseur mit einem Anfangssalär von wöchentlich 2500 Dollar. In den Kreisen der Berliner Filmkritiker lacht man sich ins Fäustchen: „Darauf fiel dieser Mann hinein?" Ach ja, sie sind nicht alle so pfiffig — wie wir.

*

C e c i l d e M i l l e ist aus dem Verbande der „Paramount" ausgeschieden und wird fortan in eigener Firma produzieren. Er hat bereits Angebote auf mehrere Millionen Hekto-Tonnen von Mörtel und Gips erhalten. Wahrscheinlich baut er zunächst einen eigenen Kontinent, da für sein Aufnahmegelände Amerika zu klein sein wird.

*

Man erzählt, daß P a u l W e g e n e r in Budapest in einem Interview erklärte, er sei bisher noch bei jedem Film, den er machte, hineingelegt worden. Er werde in absehbarer Zeit deshalb auch nicht mehr filmen. — So etwas ist, wenn es wahr ist, sehr bedauerlich. Es gibt aber auch Künstler, die sich ein dickes Vermögen beim Film gemacht haben. Woran kann das nur liegen?

*

„H a n s S o n n e n s t ö ß e r s H i m m e l f a h r t". Paul Apels bekannte Komödie (Kinder, lest sie!!) wird angeblich in Amerika verfilmt. Der Himmel bewahre Paul Apel davor! Hans Sonnenstößer ist doch kein Held von 1789!

*

Wir lesen: An Bord des „Leviathan" ließ sich Ramon Novarro während seiner Ueberfahrt nach Italien folgendermaßen aus: „I can fire the world to romantic action through my roles . . ." Was auf deutsch etwa so verstanden werden könnte: „Ich kann die Welt durch meine Rolle zu einer neuen Romantik verhelfen . . ." — Wir befürchten, daß Novarros Welt kleiner ist, als er in seiner Bescheidenheit ahnt.

Die Geschichten der HELEN FRANKLIN

VON JOHN O'BRIEN

IV. Die reiche Mitgift.

Daniel Farnum junior, der Chef des Getreidehauses engros in London W 1, Weymouthstreet, ist mit sich und der Welt zerfallen; es gibt auf dem weiten Erdenrund, selbst die noch unentdeckten Inseln am Südpol nicht ausgenommen, keinen Menschen, der unglücklicher wäre, als dieser junge Großkaufmann. Er ist nicht etwa unglücklich darüber, daß er seit der Uebernahme der väterlichen Firma noch kein einziges großes Geschäft auf sein persönliches Konto zu setzen hat, denn der langjährige Abschluß von Daniel Farnum, London W 1, mit der Konsumbäckerei ist ja durchaus kein Verdienst des jungen Chefs, — sondern seine Betrübnis rührt daher, daß seine Privatsekretärin Helen Franklin ihm heute morgen rundheraus erklärt hat — — —

Halt: die Geschichte hat eine Vorgeschichte, und beide Geschichten müssen in aller Kürze referiert werden, sonst würde die Verständlichkeit der ganzen Angelegenheit in die Binsen gehen. Also Daniel junior, der Helen seit mehreren Monaten erfolglos den Hof macht, möchte sie heiraten, aber dieses seltene junge Mädchen hat sich ausbedungen, daß erst dann von der Sache geredet werden dürfe, wenn sie selbst davon anfange. Da sie aber partout nicht davon anfangen will, hat Daniel es über sich gewonnen, sie heute morgen, als sie mit einem neuen entzückenden tailor-made ins Büro trat — sie sah ganz hinreißend aus in diesem Kostüm! —, ganz einfach zu umfangen und zu versuchen, die Festung im Sturm zu erobern. Der Chef dieses Getreidehauses ist nämlich etwas temperamentvoll, wenngleich er es sich in der Regel nicht merken läßt. Und heute morgen ging das Temperament mit ihm durch. Ein Chef darf nun seinen weiblichen Angestellten ganz sicherlich den Hof machen — aber umarmen . . . nein, das darf er nicht. Und so zog Helen Franklin sich denn auch gar nicht erst aus, sondern rückte sich nur den Hut zurecht, sah Herrn Daniel junior erbost an, sagte: „Sie dürfen sich um eine neue Sekretärin bekümmern, Sir!" — und wollte auf und davongehen.

Dem Herrn Farnum wäre eine Ohrfeige lieber gewesen, als diese ruhige Gefaßtheit. Er vertrat der Dame den Weg und sagte mit beschwörender Stimme: „Ich bitte Sie, Miss Franklin . . . ich bitte Sie, verzeihen Sie mir!"

„Sie haben gegen unser Abkommen gesündigt", erwiderte Helen, „bitte, geben Sie den Ausgang frei. Ich kündige Ihnen per sofort!"



„Ich kündige Ihnen per sofort," sagte Helen Franklin

„Das geht nicht — das geht keinesfalls!" entgegnete der temperamentvolle Chef. „Ich mache Sie regreßpflichtig, wenn Sie Ihre Arbeit sofort niederlegen."

Fast hätte Helen gelacht, aber sie blieb ernst, als sie auf Daniel zuging und mit eisiger Stimme sagte: „Ein Chef, der seine Angestellte tätlich beleidigt, kann keine Regreßansprüche geltend machen. Lassen Sie mich passieren!"

Daniel Farnum wich seiner Privatsekretärin nur unmerklich aus. „Ich habe Sie doch nicht beleidigt," flehte er. „Ich verehre Sie – ich will Sie heiraten, das wissen Sie sehr gut!"

„Schweigen Sie!" rief Helen energisch. „Schweigen Sie, Sir! Ich habe Ihnen zu wiederholten Malen mitgeteilt, daß ich keine Jagd auf gute Partien mache. Sie s i n d

eine gute Partie, das wissen Sie. Ich bin arm wie eine Kirchenmaus, das wissen Sie auch. Ich werde mich hüten, einen reichen Mann zu heiraten, verstehen Sie mich?“

„Sie haben aber einmal meine Wohnung sehr gemütlich gefunden!“ äußerte Daniel, der mit diesen sonderbaren Worten offenbar versuchte, die Vorstellung eines trauten Heimes für sich mitsprechen zu lassen.

„Ihre Wohnung tut gar nichts zur Sache,“ widersprach Helen Franklin. „Ich bin ein armes Mädel und werde nur einen armen Mann heiraten. Sollte ich einmal reich werden, so ständen mir natürlich auch die sogenannten guten Partien offen. Heute muß ich dankend ablehnen, Sir! Und nun lassen Sie mich gehen!“

„Ich verdanke Ihnen Tausende von Pfund Sterling, Miss Franklin,“ rief Daniel verzweifelt aus. „Sie haben meine — Sie haben unsere Firma wiederholt vor ungeheuren Schäden bewahrt . . Mein Geld ist Ihr Geld, Miss Franklin . . Sie haben mich reich gemacht . . .“

„Leben Sie wohl, Mister Farnum!“

Das war das letzte Wort von Helen Franklin.

Und nun, sechs Stunden nach Helens „Vertragsbruch“, sitzt Daniel noch immer vollkommen aufgelöst in seinem Arbeitszimmer in der Weymouthstreet, verweigert die Nahrungsaufnahme, verweigert, Besuche zu empfangen, verweigert seinem Prokuristen jede geschäftliche Unterhaltung . . .

„Was soll bloß daraus werden?“ jammert dieser Prokurist, dessen Namen Beverly nicht so ganz unbekannt ist. „Sobald diese niederträchtigen Schürzen in die Firma eintreten, ist's mit jeder Arbeit aus.“

„Erlauben Sie mal,“ empört sich Harriet Chesterson, „Sie tun ja gerade so, als wären Sie einmal vom Mond gefallen!“

„Woher ich gefallen bin, darf ich Ihnen hier nicht auseinandersetzen“, klärt Beverly die überschlanke Buchhalterin mit dem kecken Munde auf. Er steht mit dem gesamten Personal in einem ständigen Kampf.

„Uebrigens,“ setzt Harriet Chesterson ihre Ansprache fort, „die Franklin war heute morgen hier . . . Sie kann nicht krank sein . . . Ich sah sie ankommen, dann blieb sie zwei Minuten im Zimmer . . . und dann sah ich sie mit puterrotem Kopf wieder auf die Treppe stürzen. Sie hatte ein neues Kostüm an, in dem sie blendend aussah. Ich wette, daß da etwas in der Luft liegt.“

„Bei Frauen liegt immer etwas in der Luft“, faucht Beverly. Er schnuppert, als sei das Zimmer von den Düften Asiens erfüllt, mit gekräuselter Nase umher. Und dann ahmt er den Tonfall Harriets nach: „Ein neues Kostüm . . . sie sah blendend aus . . . Liebste Miß Chesterson, bitte: ich ziehe morgen meine neue Hose an, sie hat graue Streifen und eine schwarze Paspel, — bitte: sagen Sie mir doch, ob ich auch blendend aussehe darin, ja? Mich interessiert so etwas ungemein. Noch mehr allerdings interessiert es mich, wann ich Ihren Tagesabschluß zu sehen bekomme . . .“

Harriet Chesterson hört die letzten Worte nur noch in der Tür; sie ist schon auf und davon, als Beverly von seiner Hose anfing. Ein schrecklicher Mensch ist das, dieser verknöcherte Prokurist. Kein vernünftiges Wort kann man mit ihm reden. Nur eins ist gescheit an ihm, nämlich, daß er die Anhimmelei dieser kleinen Franklin nicht mitmacht. Die ganze Firma schwärmt für Helen Franklin, — alle jungen Leute sind vernarrt in sie; sicherlich möchte die halbe Firma sie heiraten . . . Und das ist so blödsinnig! Was an der Franklin schon dran ist. Gerissen ist die Kleine, das ist alles!

Und das gleiche Wort liegt Daniel Farnum in dieser Sekunde auf der Zunge: — gerissen ist die Kleine! Aber man kann ihr nicht beikommen! Sie will sich nicht vorwerfen lassen, einen reichen Mann geheiratet zu haben . . ., das ist doch „gerissen“! Aber . . .

Hm . . .

Hm . . . hm . . .

Hm . . . hm . . . hm . . .

Daniel starrte vor sich ins Leere: Das müßte doch mit dem Teufel zugehen!

Hm . . .

Hm . . . hm . . .

Hm . . . hm . . . hm . . .

Daniel ballt die Faust: So'n winziges Dingchen, so'ne kleine Helen sollte nicht auch einmal überlistet werden können?

Da sollte doch der Böse seine Hand im Spiele haben, wenn das nicht möglich wär'!

Aber wie kann man's machen?

Die Kleine ist arm, — das stimmt! Und stolz, lächerlich stolz ist sie außerdem noch. Aber das ist ja gerade das Schöne an ihr. Oh, wenn sie sozusagen einfach umgekippt wäre, ihm, den großen Kaufmann, einfach in die Arme gefallen . . ., das wäre ein kurzes Abenteuer geworden — und nichts weiter . . .

Gerissen ist sie, die Kleine!

Aber — —

Nun, und wenn tausend „Aber“ mit im Spiele wären: das wäre ja gelacht, wenn Adam nicht klüger wäre als Eva!

Und Daniel, der große Adam, setzt sich aufrecht hin. Ist ihm bisher auch kein großer Abschluß gelungen, ist ihm bisher auch der kaufmännische Ruhm versagt geblieben, so soll ihm das Glück nichtsdestoweniger in diesem zarteren Punkte, der auch Strategie verlangt, holder gesinnt sein.

*

Da gibt es einen Detektiv in London, einen gewissen Mister Kreagh, der einmal — beinahe von sich reden gemacht hätte. Kreagh hatte eine Falschmünzerbande auf der Kimme, aber sie rutschte ihm wieder herunter, ehe er zu-

fassen konnte. Für Geld — und wenn's falsches ist — haben die Engländer immer etwas übrig, also fiel ein Abglanz der öffentlichen Aufmerksamkeit auch auf Mister Kreagh. Helen Franklin ist sicherlich kein ideales Weib: sie läßt sich in allem zu sehr vom Gelde leiten. Einen Ueberschwang der Gefühle gibt es bei ihr einfach nicht; und manchen Männern imponiert so etwas. Aber das nur nebenbei. Helen Franklin war jedenfalls auf den Namen Kreagh gestoßen, als sie vor einem Jahre die Falschgeldaffäre verfolgt hatte, und deshalb auch hatte sie sich seiner bedient, als es vor etlichen Wochen galt, die unhaltbaren Zustände in der Konsumbäckerei aufzudecken. Meinen Lesern sind diese Vorfälle ja ausnahmslos bekannt. Daß Kreagh sich auch in der Angelegenheit der Konsumbäckerei nicht mit Ruhm beschmierte, sei an dieser Stelle lediglich kurz gestreift. Damit wäre diesem Detektiv bereits das fachliche Todesurteil gesprochen, wenn die Entwicklung der Dinge ihn nicht wieder in den Brennpunkt auch unserer Anteilnahme stellen würde. Aber an dieser Tatsache ist nicht mehr zu zweifeln.

Helen Franklin nämlich ist gerade den zweiten Tag im Ausstand, als es bei ihr richtiger gesagt: bei ihrer Mutter — an der Wohnungstür stürmisch läutet. Sie geht selbst öffnen — und sieht sich dem Detektiv gegenüber.

„Nanu, Mister Kreagh —?“

Der Detektiv hat sich für die erste Begrüßung eine ganz geheimnisvolle Miene zurechtgelegt: er weiß, was er seinem Geschäft schuldig ist. Aber zu seinem Bedauern kann er von dieser Miene keinen rechten Gebrauch machen, denn Helen zeigt, abgesehen von ihrer ersten Formel, keinerlei Verwunderung. Die Frau ist recht gefährlich, denkt er sich.

„Kommen Sie herein, Sie Meister aller Geheimpolizisten!“ fährt Helen fort, ohne auf Kreaghs Gebärden auch nur im geringsten zu achten. Es ist unmöglich, zu erraten, was in ihrem Köpfchen vor sich geht.



Helen Franklin geht selbst öffnen — und sieht sich dem Detektiv gegenüber

Und Kreagh betritt das mit sauberem Geschmack eingerichtete Parlour, legt seinen Hut auf das Piano, streift den rechten Handschuh ab und sieht sich nach dem Sitzmöbel um, das ihm jetzt vermutlich zur Benutzung angeboten werden wird. Aber nichts dergleichen geschieht.

„Ich glaube kaum, daß ich Ihnen helfen kann, teurer Meister“, sagt Helen, der es darauf anzukommen scheint, dem Detektiv jedes Wort abzuschneiden. „Sie finden mich bei häuslichen Arbeiten, die dringlicher sind als alle geheimen Verschwörungen Londons. Sie werden zudem von einem gewissen Herrn Farnum geschickt, — und was Sie auch vorbringen werden, ist erlogen. Also — was gibt es sonst Neues?“

Helen Franklin hat mit dieser Rede einen sehr großen Fehler begangen: sie hat Kreagh Zeit gelassen, sich zu besinnen. Derartige Verblüffungen müssen, wenn sie ganz wirken sollen, kurz und schlagend sein; eine Frau, selbst die intelligenteste, wird immer geneigt sein, in Langatmigkeit zu verfallen. Kreagh stellt das mit Genugtuung fest, und er beschließt, diese Schwäche Helens, die ihm jetzt zum erstenmal auffällt, auszunutzen. Noch immer weiß er nicht, wie er angesichts dieser Hellsichtigkeit, die seinen und seines Auftraggebers Plan durchkreuzt, verfahren soll.

„Neues —?“ fragt er gedehnt, während er sich nun auch den andern Handschuh auszieht.

„Ja, wissen Sie, Miß Franklin, es gibt wenig Neues, Wenn man von der Rasselbande absieht, die die Waterloo-Brücke in die Luft sprengen will —“

„Was Sie nicht sagen?“ fragt Helen ganz interessiert. „Ich hab' kein Wort

davon gelesen, — die Morning-Post hat keine Zeile darüber gebracht.“

Oh, denkt sich Kreagh schnell, — ich glaubte, einen faulen Witz zu machen, und dieses pfiffige Mädchen fällt darauf herein. Also spinne ich die Idee weiter, wenn's auch nicht in meinen Plan lag. Vielleicht komme ich so zum Ziele. Er macht eine wegwerfende Geste und meint dazu: „Lassen Sie nur, Miß Franklin, — es s o l l auch nicht davon gesprochen werden. Ich weiß es nur . . . na, genau wie damals mit dem Falschgeld. Sehen sie, ich habe das Glück, die Anfänge der Fäden zu finden, — sobald ich aber weiterwickle, verlier ich alles — und die anderen haben den Vorteil.“

Helen ist mit dieser ehrlichen Eröffnung vollkommen beruhigt; sie hat noch kein Sterbenswort von Farnum gehört, und das gibt ihr Sicherheit und Vertrauen zu Kreagh.

„Sagen Sie mal,“ fährt sie deshalb vertraulich fort, — und als sie bemerkt, daß der Detektiv mittlerweile die Handschuhe beide ausgezogen hat, unterbricht sie sich: „aber nehmen Sie doch Platz, bester Herr Kreagh . . .!“ Und dann: „Was ich sagen wollte, — Sie haben recht, lieber Herr Kreagh, Sie haben Pech mit solchen Sachen. In der Sache mit . . . mit der Konsumbäckerei kamen Sie auch nicht ans Ziel . . ., damals mit dem Falschgeld auch nicht . . . Wissen Sie, Sie müßten jemand haben, der für solche Schweinereien — pardon! lieber Herr Kreagh — also der für solche Sachen einen besonderen Spürsinn hat. Machen wir uns nichts vor, Sie haben ihn nur teilweise. Vielleicht könen wir da zusammen arbeiten. Ich bin jetzt frei, das wissen Sie ja . . .“

„Ich weiß nicht, ob ich mit Ihnen zusammenarbeiten d a r f“, zögert Kreagh, in dem ein teuflischer Plan auftaucht.

„Warum nicht?“ forscht Helen.

„Ja, sehen Sie“, meint Kreagh leise und nachdem er sich im Parlour umgesehen hat, „die Sache ist doch die. Mich ließ gestern Herr Farnum rufen und sagte mir —“

„Also war's doch Herr Farnum?“

Kreagh hebt die Schultern, als könne er sich nicht mehr verteidigen, noch herausreden. „Na gewiß doch“, meint er nachgiebig, „gewiß war er's. Er erzählte mir, daß Sie vertragsbrüchig geworden seien — und daß — daß er mutmaße, Sie haben ihn nur deshalb verlassen, weil Sie anderswo eine bessere Stellung angeboten erhalten hätten . . .“

„Das denkt er von mir —?“ fragt Helen stürmisch und packt Kreagh entrüstet an der Schulter.

Aha, denkt Kreagh, das hat gesessen! Und er fährt bekümmert fort: „Offenbar. Ich soll also ermitteln, ob Sie zuhause sind — und wenn Sie nicht zuhause sind, sondern anderswo arbeiten, so will er gegen Sie wegen Vertragsbruch vorgehen . . .“

„So ein Schuft!“ ruft Helen empört.

Kreagh hebt die Achseln: „So sind alle großen Unternehmer, liebes Fräulein Franklin“, sagte er. „Sie sehen also, wenn Sie mit mir zusammenarbeiten, so erfahre ich, daß Sie nicht zuhause sind, — ich muß meinem Auftraggeber berichten — und indirekt verschulde ich damit selbst Ihr Unglück.“

„So ein Schuft!“ ruft Helen nochmals; — sie kann sich gar nicht über die Gemeinheit Farnums beruhigen.

„Ja, das ist nun nicht anders“, meint Kreagh philosophisch, „i c h kenne die Welt —, alle Menschen sind so. Und es gibt da noch etwas, was mich hindern würde, Ihre Mitarbeit anzunehmen. Sehen Sie — die Sache mit der Waterloo-Brücke ist geheim, es darf niemand etwas davon erfahren, und die Belohnung, die für die Ermittelung des Hauptes der Bande ausgesetzt ist, gelangt auch nur an jemand zur Auszahlung, der mit einem akkreditierten Polizisten zusammen vorgeht.“

„Aber Sie sind doch akkreditiert!“ sagt Helen ahnungslos.

Kreagh nickt betrübt: „Das ist es ja eben; ich weiß, daß Sie geschickter sind, als ich. Wenn ich Sie nun in mein Geheimnis einweihe, so werden Sie vor mir triumphieren — und S i e erhalten die Belohnung.“

„Das ist noch nicht so sicher —“, meint Helen nachdenklich.

„Doch, doch,“ widerspricht der Detektiv.

„Ich mache Ihnen einen Vorschlag,“ sagt da Helen. „Geben Sie, bitte, acht: ich beteilige mich an den Ermittelungen. Sie weihen mich in die ganze Angelegenheit ein, ich bin verschwiegen. Ich fungiere gewissermaßen als Ihre Assistentin. Sie brauchen mir kein Gehalt zu zahlen, — Farnum muß für mich noch sowieso gerade stehen. Ich arbeite also gratis und postfrei . . . und wenn ich nichts herausbekomme, ist der Casus für uns beide gleich traurig. Ermitteln S i e den Urheber der Kiste, so behalten Sie die ganze Belohnung für sich . . Wie hoch ist die Summe denn überhaupt, Kreagh?“

„Insgesamt 30 000 Pfund Sterling,“ erklärt Kreagh schnell entschlossen. Und dann bekommt er selbst vor dieser stattlichen Höhe einen Heidenschreck.

Helen aber schmunzelt: „Das ist etwas reichlich für Sie, lieber Meister. Nun, gesagt ist gesagt. Wenn ich also die entscheidende Feststellung mache, so teilen wir uns den Raub, ja? 15 000 Pfund sind für einen hohlen Zahn auch schon ganz schön . . .“

Und Kreagh läßt sich breitschlagen; er schließt den Pakt und vergißt darüber ganz und gar seinen Auftraggeber, den jungen Daniel Farnum aus Weymouthstreet in London W 1.

*

Am andern Tage ist Helen entsetzt über so viel Roheit. Ja, ja, die Bolschewisten sind ein Pack! Da sind die Leute in der Konsum-

Bäckerei ja die reinen Engel dagegen. Und was haben diese Blutmenschen davon, wenn sie die Waterloo-Brücke gerade um die Mittagszeit in die Luft sprengen?

„Sehr einfach", klärt Kreagh sie auf, „sehr einfach. Sie bringen natürlich die Sache des Bolschewismus damit um keinen Zoll weiter, aber das ist ja auch nicht so wesentlich. Es handelt sich hier um eine Demonstration, liebes Fräulein Franklin, — um eine De—mon—stra—tion . . . Sie wollen demonstrieren, daß sie noch da sind und sehr wohl von sich reden machen könnten, wenn sie nur wollten. So etwas ist sinnlos, ja, aber es hat doch auch einen Sinn —, und von dem sprach ich ja gerade."

„Hm hm —" sagt Helen und sieht Kreagh scharf an.

Kreagh fühlt sich unter diesem Blick etwas unbehaglich: man muß ja bei diesem Mädchen so sehr auf der Hut sein. Gestern war er seiner Sache sicher, — heute geht ihm die Sicherheit schon wieder ab. Und um von etwas Positivem zu reden, beginnt er zu berichten, was ihm heute auf der Polizei anvertraut wurde. Er faßt dabei nach der Brieftasche und öffnet sie. Einige Hundertpfund-Noten werden sichtbar. So etwas kann Helen nicht sehen, ohne daß es ihr vor den Augen zu irrlichtern beginnt.

Kreagh bemerkt es, er breitet die Scheine lächelnd vor sich aus, so — wie man Karten vor sich hinlegt.

„Sehen Sie", sagt er, „das sind nun — wieviel sind's denn noch? Dreitausend gab man mir — zur Bestreitung der Unkosten . . . Man hat ja Spesen . . . Es sind noch fünf . . . fünf . . . fünf . . . macht zweitausend . . . . fünf . . . sieben . . . neun . . . . Zweitausendneunhundert . . . Ach ja, ich gab ja da unten am Dock einen Hunderter zum Wechseln . . . . Es stimmt schon."

„Am Dock?" fragt Helen, als fürchte sie, daß ihr eine Spur geheim bleiben könnte.

Kreagh hört nicht hin, er denkt nach, schaut sinnend durch den Raum. Und dann sagt er, als fiele ihm das eben erst ein: „Sie werden auch Spesen haben, liebes Fräulein Franklin . ."

„Meinen Sie —?"

„Ja — wenn schon . . . denn schon . . . . Diese Spesen werden sogar auf die Belohnung nicht angerechnet. Also — halbieren wir die dreitausend, was? Sind Sie einverstanden?"

Helen sieht Kreagh wieder scharf an: „Was Sie bei der Polizei für ein Vertrauen genießen!"

Kreagh senkt bescheiden den Blick: „Gott ja . . . Also" — er sieht wieder auf: „nehmen Sie mir anderthalb ab, was?"

Und er teilt die Banknoten in zwei gleiche Teile.

Dann hält er Helen einen Vortrag, der in verschiedenen Einzelheiten nicht ganz klar ist.

„Also der Borisow ist die rechte Hand des Führers?" fragt Helen, nachdem sie eine ganze Weile zugehört hat. „Und wer ist nun der Führer? Ein Engländer etwa?"

Kreagh seufzt: „Leider ja . . ."

„Und der Name?"

„Vollkommen unbekannt!"

„So so . . ."

„Und was halten Sie jetzt für das beste?" fragte Kreagh gespannt.

Helen sieht ihn von der Seite an: „Glauben Sie wirklich, daß ich Ihnen das sagen werde?"

„Warum nicht?"

„Ich werde mich doch nicht lächerlich machen, lieber Kreagh!" sagt Helen Franklin toternst und verläßt Kreaghs Kontor. „Sie werden von mir hören! Good bye!"

Der Detektiv schüttelt unzufrieden den Kopf: das Mädchen ist doch wirklich nicht ganz leicht zu durchschauen.

*

Helen fällt es garnicht ein, auch nur einen Finger krumm zu machen; die Waterloo-Brücke ist ja ein sehr schönes Bauwerk, sagt sie sich, und es wäre schade, wenn ihr was passierte, auch um die Menschen und Pferde darauf wäre es schade; aber es wird am Ende gar nichts passieren. Sie hat über die Bolschewisten, die für ihre Demonstration durchaus eine Brücke — und über die Polizei, die zur Abwehr ausgerechnet Herrn Kreagh braucht, eine ganz persönliche Meinung. Sie begibt sich vielmehr am andern Tage wieder zu Kreagh, setzt sich ihm vis-à-vis und be-

„— es gibt wenig Neues, wenn man von der Bande absieht, die die Waterloobrücke in die Luft sprengen will . . . ."

ginnt: „Lieber Detektiv, ich komme mit den Spesen nicht aus!"

„Oh!"

„Ja, leider. Das ist ja ein verteufelt teures Pflaster, dieses Eastend. Ich glaube, ich werde noch Russisch lernen müssen. Hat der Borisow einen schwarzen Vollbart, wie?"

„Ja, sie haben ihn gesehen?" fragt Kreagh überschnell.

„Hören Sie weiter," sagt Helen. „Er hat stechende Augen, eine mittelmäßig hohe Stirn, etwa so wie Sie. Nicht übertrieben intelligent sieht er aus — wie es scheint . . ."

„Sie sind sehr liebenswürdig," wirft Kreagh unsicher ein.

„Und er spricht das Englische mit sehr starkem Akzent," beendet Helen ihre Aufzählung. „Ist er das, ja?"

„Kann schon sein," nickt Kreagh atemlos. Er bekommt es plötzlich mit der Angst zu tun: wie leicht kann diese Frau ein übereiltes Unheil anrichten! Wie leicht kann sie die Polizei alarmieren! Kann Farnum in die größte Ungelegenheit bringen! Er muß bremsen, das sieht er ein. „Kann schon sein," sagt er deshalb noch einmal. „Aber kann auch nicht sein. Ich möchte mir den Mann mal ansehen . . ."

„Daß Sie mir die Belohnung wegschnappen, ja?"

„Wo fanden Sie ihn denn?"

„Mein Geheimnis," sagt Helen verstockt. „Ich habe jedenfalls die Spur schneller gefunden, als ich hoffen konnte. Die fünfzehntausend Pfund sind so gut wie mein!"

„Weihen Sie mich ein, so lege ich Ihnen zweitausend zu!" sagt Kreagh.

„Nicht für fünftausend!" beharrt Helen.

„Es ist wegen des Ruhmes," meint Kreagh. „Ich brauche Reklame. Sagen Sie ja . . ."

„Ich bin wegen der Spesen gekommen," lenkt Helen ab. „Von den anderthalb, die Sie mir gestern gaben, habe ich knapp noch einige hundert in der Tasche; wie ich sagte: Eastend ist ein teures Pflaster für ein junges Mädchen. Man kann froh sein, wenn man nichts weiter als das Geld dort unten einbüßt . . Ich brauche noch etwa zweitausend, um einige Kulis zu bestechen . . . Können Sie mir das Geld beschaffen?"

„Ich habe auch einiges gebraucht heute," sagte Kreagh beschämt. „Aber ich will sehen, ob ich's bis morgen mittag besorgen kann — kommt's Ihnen da noch zurecht?"

„Ich liege dann eben einen ganzen Tag still," erwiderte Helen. „Und vielleicht springt gerade an diesem Tage die Brücke auf?"

„Das glaube ich nicht," beeilt sich Kreagh zu versichern. „Oh, das glaube ich wirklich nicht!"

Und Helen sieht ihn mit leisem Spott an: „So so!" Nichts weiter sagt sie, aber der Ton ihrer Stimme frißt sich in Kreaghs Ohr fest und läßt ihn nicht mehr los. Und er sagt nach einigen Sekunden: „Das heißt . . . wissen tu ich's ja nicht . . . ich nehme nur an, daß dieser Galgenstreich noch etliche Tage auf sich warten lassen wird."

„Wie Sie glauben, lieber Herr Kreagh," bemerkt Helen in überraschender Liebenswürdigkeit — und empfiehlt sich.

Als sie langsam die Straße entlanggepilgert ist und bereits drei Kreuzungen überwunden hat, bleibt sie an einem Bijouterie-Geschäft stehen; aber die Auslagen fesseln sie bei weitem nicht so, wie die Passanten, die sie in den Spiegeln des Schaufensters beobachten kann. Und sie triumphiert, als sie drüben hinter einem aufragenden Cab den hellen Paletot Kreaghs erkennt. Vollkommen ahnungslos wendet sie sich um und überschreitet den Fahrdamm, der um diese Tageszeit recht leer ist; gerade auf die Droschke geht sie zu, so daß der Detektiv ihr nicht ausweichen kann. In dem Augenblick aber, in dem sie fast den Cab erreicht hat, sagt sie mit fester Stimme: „Glauben Sie in der Tat, Kreagh, daß ich Ihnen den Weg in meine östlichen Tavernen zeigen werde?"

Der Detektiv kommt mit einem überraschten Gesicht zum Vorschein: „Ich höre meinen Namen —, ah, sieh da . . ."

„Ja, sieh da . . . Zwei berühmte Detektive treffen sich auf einer gemeinsamen Fährte," lächelt Helen spöttisch. „Da ich aber meine Route für mich behalten möchte, steigen Sie wohl in dieses Fahrzeug und beschaffen mir erst die weiteren Spesen, Herr Kreagh, ja? Oder soll ich Sie mit auf Ihre Polizei-Behörde begleiten?"

„Sie scherzen," erwiderte Kreagh. „Aber Sie haben das Richtige getroffen; eben will ich einsteigen und die Spesenfrage in Ordnung bringen, liebes Fräulein Franklin. Es bleibt doch dabei, daß ich Sie morgen sehe, wie?"

„Viel Glück, bester Herr Kreagh!"

Und Helen sieht, wie die Droschke die Straße hinunterfährt, und sie fühlt sich so ganz einsam und verlassen in dieser großen Stadt mit ihren unvernünftigen, heiratswütigen Getreidehändlern.

*

Wollte ich die Waterloo-Brücke von London beschreiben . . . oder auch nur ihre Bedeutung für den Londoner Verkehr dartun, so hieße das nichts anderes, als einen Lageplan der Galata-Brücke von Konstantinopel skizzieren. Stambul ohne Galata-Brücke ist genau so wenig denkbar, wie Paris ohne seine zentralen Boulevards, Madrid ohne den Prado und München ohne die Hofbräuhaus-Schwemme. Die Waterloo-Brücke ist ein unentbehrliches Bestandteil des Londoner Gesichtes, und ihre Beseitigung käme einem Verbrechen am britischen Volkstum gleich. Nur die russischen Bolschewisten, . . . ach, und selbst die vermögen nicht, einen solchen Anschlag auf die Londoner Bevölkerung auszuhecken. Man kann den Kreml zerstören.

das Forum Romanum verwildern lassen . . ., aber die Waterloo-Brücke ist heilig wie die britische Nationalhymne mit ihrem auswechselbaren Text. Helen Franklin kann also gar nicht glauben, daß es auch nur einen Bolschewisten gibt, der die Situation seines Vaterlandes mit einer so demonstrativen Zerstörung dieses Londoner Heiligtums bessern zu können vermeinte. Und aus diesem Grunde, der sich ihr aufdrängt und über den sie nicht mehr hinwegkommt, läßt sie den rätselhaften Verschwörer Borisow auch ruhig die Dynamitbombe an den Brückenpfeiler legen.

„Ach, Herr Kreagh . . .", unterbrach Daniel junior den Redeschwall seines Prokuristen; „ja, lieber Beverley, ich kann Sie nicht zu Ende anhören. Machen Sie alles so, wie es Ihnen recht erscheint . . . und halten Sie mir Fräulein Chesterson zurück . . . Ich werde nachher mit ihr zu tun haben. Auf Wiedersehen also —, und schicken Sie mir Herrn Kreagh herein."

Der Detektiv erscheint mit der Bedeutung, die ihm seine Mission gibt. Und er erzählt, daß Helen auf weitere Spesen-Vorschüsse warte. Er erzählt auch, daß Helen den Herrn Borisow, der gar nicht existiert, ausfindig gemacht hat und vermutlich verhaften lassen wird.



„Lieber Detektiv, ich komme mit den Spesen nicht aus!"

Nicht ganz so gleichmütig ist Kreagh, dessen Droschke soeben in die Weymouthstreet einbiegt und vor dem Geschäftshause der Firma Farnum, Getreide en gros, anhält. Er sieht sich zwar vorsichtig nach allen Seiten um, bevor er das Lokal betritt, doch weiß er, daß Helen Franklin irgendwo drüben in der großen Stadt zurückblieb, ihn also nicht verfolgt haben kann. Dann betritt er das schöne Treppenhaus und läßt sich bei Daniel melden.

Es gibt private Geschäfte, die jedem Geschäftsmann über die wichtigsten kommerziellen Abschlüsse gehen. Warum sollte also der Besuch Kreaghs einem Manne, der nicht einmal Geschäftsmann war, nicht wichtiger erschienen sein — als der Vortrag Beverleys, der in dieser Sekunde gerade einen endlosen Bericht abstattete?

„Alle Wetter", sagt Daniel begeistert, „das ist ein Kapitalsmädel, Kreagh, was?"

„Was das Kapital angeht, gebe ich Ihnen recht," erwidert der Detektiv mit einem schwachen Versuch, zu scherzen.

„Aber was wollen Sie denn, — sie geht doch ran?" sagt Daniel hingerissen. „Sie macht nichts halb, — ob sie nun Getreide an den Mann oder den Mann an den Galgen bringt, Kreagh."

„Es ist bloß die Frage, welchen Mann," besänftigt der Detektiv die Begeisterung des andern.

„Wieso — ‚welchen Mann'?" fragt Mister Farnum. „Ich denke, Sie recht verstanden zu haben, — der Boriskow — oder Burismow — oder wie er heißen mag . . . existiert doch gar nicht? Also — wie kann sie ihn arretieren lassen wollen?"

„Gestatten Sie“, wendet Kreagh ein, „meine Berufsehre steht auf dem Spiel, ich habe meinen Namen für eine wenig ernsthafte Sache hergegeben. Ich vernichte mich, wenn ich so sagen darf. Der Anschlag auf die Waterloo-Brücke war eine Kater-Idee von mir, und da Miss Franklin darauf einging, wuchs sie mir über den Kopf. Die Idee — meine ich. Ich mochte und konnte sie auch nicht mehr aufgeben, weil ich sonst Ihren Auftrag hätte aufgeben müssen, Herr Farnum.“

Der Getreidehändler winkt gelangweilt ab: „Sie reden wie der Erzbischof von Canterbury, Kreagh. Wenn der Bolschewist nicht existiert, wie soll Miss Franklin ihn da verhaften lassen können?“

„Sie läßt eben einen falschen verhaften, Herr Farnum. Sie geht zur Polizei, sagt, sie sei meine Assistentin, — und die Polizei greift zu. Der Unschuldige beschwert sich —“

„Ach, Kreagh, wenn in Eastend jemand verhaftet wird, ist er nie unschuldig.“

„Passen Sie auf, gerade dieser Kerl hat die Bosheit, daß man ihm nichts nachweisen kann, Herr Farnum.“

„Die Waterloo-Brücke vielleicht nicht!“

„Die ganz sicher nicht! Die Polizei wird also auf Miss Franklin herumreiten, und Miss Franklin wird sagen, daß sie den ganzen Schwindel von mir weiß. Ich verliere Namen und Ehre . . .“

„Von mir haben Sie doch nichts gesagt, wie?“ forscht Daniel Farnum nun, da die Aussichten ihm doch etwas brenzlich erscheinen.

„Bis jetzt nicht,“ erwidert Kreagh. „Aber vielleicht werde ich einmal gezwungen sein, es zu tun. Ein Detektiv tut nichts aus sich heraus, sondern hat immer einen Auftraggeber. Man wird mich nach dem Auftraggeber fragen . . . und ich weiß heute nicht, wie ich sie werde schonen können.“

Daniel wird nach dieser Eröffnung auffallend still. Er denkt nach, und der Detektiv ehrt diese Tätigkeit mit einem strikten Silentium. Wenn er bisher auch noch alle kriminalistischen Fäden verloren hat, so will er doch den Faden, der ihn mit Farnums Börse verbindet, nicht verlieren. Und Daniels Gedanken-Maschine arbeitet schnell: durch einen Druck auf den Klingelknopf wird Harriet Chesterson hereingerufen, die von Beverly bereits vorbereitet ist.

„Miss Chesterson —, hier . . . warten Sie . . . hier ist eine Anweisung . . .“, sagt Farnum, der auf einen Papierwisch einige Zahlen kritzelt. „Gehen Sie damit zur Kasse und bringen Sie mir das Geld. Es soll auf meine persönliche Spesen gebucht werden, ja?“

„Jawohl, Herr Farnum,“ sagt Harriet und sendet ihrem Chef einen sengenden Blick zu.

Farnum bemerkt diese Glutwelle, die das Zimmer durchströmt, gar nicht. Er grübelt weiter, er grübelt und grübelt . . . und er kommt von dieser Franklin nicht los. Ein niederträchtiges Weibsstück ist sie, diese Helen . . aber ein prachtvoller Kerl. Himmelherrgott . ., so etwas könnte nun heiraten — und will nicht geheiratet werden . . . Aber — Spesen braucht sie. Spesen!

„Kreagh —, wieviel braucht sie?“

Der Detektiv ist auch ins Grübeln gekommen und fährt erschreckt auf: „Wer, Miss Franklin?“

„Wer denn sonst?“

„Also — zweitausend sagte sie.“

„Zweitausend . . . zweitausend . . . und da reden wir so lange drum herum. Ich gebe fünf —, ach was, ich gebe zehntausend aus, wenn Sie sie von der unglücklichen Spur abbringen, Kreagh. Ist das möglich?“ plappert Daniel Farnum sehr überstürzt. „Zehntausend Pfund ist kein Pappenstil, gewiß nicht . . .“

Aber der Detektiv hebt die Schultern: „Ich glaube nicht, Herr Farnum, daß das möglich sein wird.“

„Wieso denn nicht?“

Kreagh macht die Gebärde eines indischen Weltweisen, der Brahmas und Putras sämtliche Werke in einen Aphorismus umgießt: „Ich habe der jungen Dame, die sehr tüchtig zu sein scheint —“

„Das ist sie!“

„— ich habe ihr fünfzehntausend Pfund Belohnung versprochen für den Fall, daß sie die Bande entdeckt.“

„Aber es gibt doch gar keine Bande, die zu entdecken wäre!“

„Von uns beiden abgesehen — gewiß nicht, Herr Farnum.“

Nun muß auch Daniel wieder lächeln. Und das gibt dem Detektiv Mut zu längeren Ausführungen. „Sehen Sie“, beginnt er, „mir war die Waterloo-Idee eingefallen, ich sprach sie aus. Ich kam zu Ihnen, trug Ihnen die Sache vor. Sie sagten: die junge Dame ist arm, machen wir uns den Scherz, lassen wir ihr den Glauben, daß hier Geld zu verdienen ist. Versprechen Sie ihr eine Summe bis zu fünfzehn, bis zu zwanzigtausend Pfunde, wenn sie sich auszeichnet. Miss Franklin begnügte sich mit fünfzehntausend Pfund; ihr stimmten Sie zu. Wir wollten die Sache so deichseln, daß ich ihr die Belohnung unter vier Augen auszahlen sollte, — an einen Ausweg glaubten Sie und ich. War's nicht so?“

„Ja.“

„Nun erweist sich aber die junge Dame als noch tüchtiger. Sie verhaftet auf eigene Faust. Wenn wir ihr heute zehntausend Pfund anbieten, wird sie sagen: das ist eine verräterische Abfindung. Und sie geht zur Polizei. Geben wir ihr fünfzehntausend, — wird sie sie nicht nehmen, weil sie schwarz auf weiß lesen will, daß ich ihr zuvorkam. Sollen wir ihr eingestehen, daß wir sie zum besten gehalten haben?“

„Um Gottes willen!“ ruft Farnum. „Nur das nicht! Das wäre das Ende!“

Harriet Chesterson macht sich an der Tür bemerkbar und betritt das Arbeitszimmer; ihre dürren Finger umklammern die Pfundnoten in hysterischer Furcht.

„Stimmt's?“ fragt Farnum mechanisch.

„Fünftausend, Herr Farnum“, antwortet Harriet mit flötendem Herzton.

„Warten Sie“, sagt Farnum junior. Und er wendet sich an den Detektiv: „Ich werde noch zehn holen lassen, was? Dann haben wir die vereinbarte Summe voll.“

„Ich möchte hoffen, daß das reicht, Herr Farnum. Jedenfalls können wir darunter nicht heruntergehen.“



„Ich sitze hier fest,“ klagte Helen, „aber ich werde mich schon freimachen!“

„Hier haben Sie noch eine Anweisung . .“, sagt Daniel zu der Botin. „Aber ich brauche das Geld bar, — einen Check kann ich nicht verwenden. Sagen Sie mir Bescheid, ob wir das machen können!“

„Ein teurer Spaß,“ bemerkt Kreagh, als Harriet Chesterson das Zimmer verlassen hat.

Daniel zieht sich in die Vorkammern seiner persönlichen Seele zurück und gibt keine Antwort mehr. Bis Miss Chesterson wieder auftaucht und den Bescheid bringt, daß nur noch mit einem Check bezahlt werden könnte . . . .

„Hier — quittieren Sie mir über die fünftausend,“ sagt Daniel zu Kreagh. „Morgen beschaffe ich Ihnen den Rest. Und morgen werde ich Ihnen auch sagen, wie wir unsern Abgang sichern. Leben Sie wohl, Sie Held von der Waterloo-Brücke!“

*

Mit größeren Besorgnissen geht Kreagh auch an den Tagen, an denen er keinen Klienten erwartet, nicht in sein Büro, als heute, da er mit Helen Franklins Besuch rechnet. Aber es wird beinahe ein Uhr, ehe die einstige Privatsekretärin Farnums sich meldet. Kurz vor ein Uhr nämlich schlägt die Telephonglocke an.

„Hier Kreagh —“ meldet sich der Detektiv.

„Gott sei Dank, daß ich wenigstens eine Menschenseele erreiche, Kreagh,“ spricht Helen Franklins Stimme. „Denken Sie sich, Kreagh, seit einer halben Stunde versuche ich, mich mit Cecil Limmerik in Verbindung zu setzen . . .“

Dem Detektiv schlägt das Herz bis in die Halsadern hinauf. „Was wollen Sie denn von Limmerik?“ fragt er bestürzt.

„Ich sitze hier fest“, klagt Helen, „aber ich werde mich schon freimachen! Im Nebenzimmer trommelt ihr Borisow gegen die Tür, — ich habe einfach den Riegel abgedreht, entwischen kann er mir nicht mehr. Natürlich leugnet er jede Schuld, aber das macht nichts. Er kennt nicht einmal die Waterloo-Brücke, sagt er. Ist das nicht etwas stark?“

„Lassen Sie ihn zufrieden, diesen Menschen!“ schreit Kreagh, der jetzt schon alle Trümpfe verloren gibt. Herrgott, dieser Borisow — dieser Kerl, den die Franklin da eingeschlossen hat, wird sich rächen, er wird zur Polizei laufen! Oder er wird Schmerzensgeld verlangen! Zu lachen hat Farnum nichts! „Geben Sie dem Manne die Freiheit wieder!“ schreit Kreagh in höchster Erregung weiter. „Er ist unschuldig! Ich habe . . . ich habe den wirklichen Täter gefaßt . . .“

„Sooo?“ fragt Helen mißtrauisch und gedehnt.

„Ja, aber Ihre Belohnung sollen Sie doch bekommen, — sollen Sie auf jeden Fall bekommen . . . Klingeln Sie bloß nicht bei Cecil Limmerik an, ich bitte Sie . . .“

„Geschenkt nehme ich keinen Penny, Kreagh!“

„Sie haben sie reichlich verdient . . . Wo befinden Sie sich denn überhaupt?“

„Hier draußen . . . in Eastend . . .“

„Welche Straße, — welche Nummer?“

„Keine Ahnung, ich weiß nicht einmal, wie das Haus aussieht; — gestern abend im Dunkeln geriet ich hier herein . . . Haben Sie sich die zweitausend Pfund Sterling besorgt, Kreagh?“

„Ja doch . . . Aber wie erreiche ich Sie?“

„Haben Sie die zweitausend bei sich?“

„Fünftausend bekommen Sie —, und heute nachmittag die restlichen zehntausend . . .“

„Ich muß mit Limmerik sprechen . . . Er muß mir Polizisten herausschicken . . .“

„Aber ich bitte Sie, ich beschwöre Sie, Miß Franklin, — die Sache hat sich aufgeklärt . . . Rufen Sie nicht den Polizeidirektor an, er ist . . . er ist verreist, fällt mir ein. Limmerk ist gar nicht in London. Hören Sie zu? Ich komme sofort zu Ihnen hinaus, ich muß mit Ihrem Borisow sprechen, der Mann muß entschädigt werden, wir müssen ihn mundtot machen . . . Kann er nicht an den Apparat kommen? Riegeln Sie ihm die Tür auf, lassen Sie ihn an den Apparat treten, Miß Franklin!“

„Fällt mir nicht ein; — diese Russen, lieber Kreagh, — ich danke! Also wann bekomme ich die Spesen?“

Ein merkwürdiges Mädchen, flucht Kreagh in sich hinein. Immer kehrt sie zum Gelde zurück.

„Fünftausend habe ich bei mir . . ., zehn bekomme ich heute nachmittag . . .“

„Um wieviel Uhr?“

„Um drei Uhr.“

„Sind Sie dann in Ihrem Büro?“

„Ja, wenn Sie kommen können?“

„Vielleicht bringe ich Ihnen den Russen mit, Kreagh! Legen Sie Handschellen zurecht, der Kerl sieht gefährlich aus.“

Und ehe der Detektiv noch antworten kann, schaltet sich in seinem Hörer der Strom aus . . . und er ist wieder von aller Welt, namentlich von Eastend, abgeschnitten.

Gegen diesen Fall, der sozusagen ein Fall Franklin ist, erscheinen Kreagh alle bisherigen Affären seiner dünnen Praxis unbedeutend. Selbst die Falschmünzergeschichte ist harmlos gegen die Torheiten, die sich hier entwickelt haben. Wenn er nur schon einen Ausweg sähe: im Grunde genommen hat ja Farnum an allem selbst schuld . . . so denkt er bei sich. Aber es ist peinlich, wenn er, Kreagh, über die Verliebtheit eines jungen Getreidehändlers stolpern soll.

„Herr Farnum . . .“, sagt er sehr bekümmert zu Daniel junior, „ich habe den Wunsch, diese unsaubere Sache möglichst noch heute aus der Hand zu legen.“

Daniel nickt bereitwillig: „Tun Sie das, Herr Kreagh. Ich habe Ihnen die restlichen zehntausend besorgt . . . Hoffentlich werde ich nicht entmündigt, wenn die Skandalchronik sich bis zu den Ohren meines Vaters bei Atem erhält.“

Kreagh berührt das Geld nicht, als er antwortet: „Das ist schließlich I h r e Angelegenheit, Herr Farnum. Ich habe mich in eine Intrige verwickeln lassen, die vielleicht bis zu Polizeidirektor Limmerik gelangt, und dieser Herr läßt nicht mit sich spaßen. Der angebliche Borisow wurde nämlich von Fräulein Franklin in Eastend seiner Freiheit beraubt und hinter Schloß und Riegel gesetzt. Heute nachmittag kommt sie mit ihm zu mir ins Büro . . . Ich soll Handschellen bereitlegen.“

In Farnums Augen leuchtet schon wieder die Begeisterung auf: „Ein wunderbares Mädchen, Herr!“

„Ich bezahle dieses Wunder unter Umständen mit meiner Karriere“, sagt Kreagh achselzuckend. „Ich möchte Sie auch bitten, mit dem Herrn Borisow . . . mit dem a n g e b l i c h e n Herrn Borisow selbst zu verhandeln. Sie werden ihn zu entschädigen haben, und ich nehme an, daß S i e sich leichter mit ihm einigen werden als ich.“

Farnum ist wieder still geworden; er hat von seiner Entmündigung gesprochen —, und das Wort klingt in ihm nach. Fatal ist das! Aber . . . wer kann dafür?

„Ich werde bei Ihnen sein, Kreagh“, sagt er dann. „Und wenn Sie Sorgen um Ihre Zukunft haben sollten . . . Viel los ist mit Ihrer geheimen Kunst, wie mir scheint, doch nicht . . .“

„Gestatten Sie, bitte!“

„— so habe ich für Sie noch immer einen Platz bei mir, Herr Kreagh . . .“

Der Detektiv macht eine tiefe Verbeugung: „Wenn ich Sie beim Versprechen nehmen darf, Herr Farnum?“

Und Daniel nickt müde: „Immer zu! Wann soll ich heute bei Ihnen sein?“

„Um drei Uhr!“

„Schön . . . aber nehmen Sie diese Lappen mit . . ., zählen Sie nach, Kreagh, — es sind gerade zehntausend. Für Sie ist noch nichts dabei. Wir sprechen darüber noch. Um drei bin ich bei Ihnen, wenn . . . wenn ich bis dahin nicht unter Kuratel gestellt sein sollte. Wiedersehen . . .“

Der Detektiv, dem sich die Perspektiven in dem Getreidegroßhandel geöffnet haben, geht mit leichten Schritten davon. Farnum jedoch kauert in sich zusammen und hört nicht einmal, wie Harriet Chesterson im Türrahmen auftaucht, dort leise seufzt und mit der Diskretion einer alten Jungfer wieder ins Nichts der Vorzimmerexistenz zurücksinkt.

*

Daß auch die großen Herren des Kaufmannsstandes überpünktlich, nein: v o r pünktlich sein können, ist für Kreagh eine Erkenntnis eigenster Art. Bereits zehn Minuten vor drei Uhr sitzt Daniel Farnum in Kreaghs Privatzimmer, das von seinem Büro durch eine Tür getrennt ist, die in ihren Fugen grundsätzlich nicht schließt. Der Detektiv sucht in allen Gründen seines Gehirns, um diesen wichtigen Gast zu unterhalten, und er entdeckt, daß es leichter ist, sich in kurzer beruflicher Unterhaltung ein bedeutendes Ansehen zu geben als in zwangsloserer, sozusagen gesellschaftlicher Zusammenkunft. Die zehn Minuten dehnen sich ihm zu Stunden, und er stammelte noch immer an den ersten, allgemeinen Einleitungen.

Da geht die Entreetür.

Kreagh springt auf und begibt sich ins Kontor, in dem er noch vor Helen Franklin ankommt. Helen sieht sehr gut aus; nichts an ihr verrät, daß sie die ganze Nacht im schaurigen Osten Londons durchwacht und einen russischen Bolschewisten festgesetzt hat. Zudem ist sie allein erschienen: Borisow, der Mann, der die Waterloo-Brücke mit Mann und Pferd in die Luft sprengen will, hat sie nicht begleitet.

„Miß Franklin —“, stottert Kreagh. Und ein großer, ein ganz dicker Seufzer beweist, welch eine Last ihm in dieser Sekunde von der Seele gefallen ist.

„Guten Tag, lieber Kreagh . . .“, nickt Helen lächelnd. „Sind Sie allein . . .?“

„Welche Frage?“

„Sie liegt nahe, lieber Kreagh. Ich bin auch allein gekommen, — ich wollte den guten Borisow nicht mit der Nase auf das Geld stoßen, das ich mir bei Ihnen abholen wollte. Ich möchte aber das Geld nicht von Ihnen haben, sondern die Anweisung der Polizei sehen. Und dann möchte ich wissen, wieso mein Borisow unschuldig ist . . . und in welcher Hinsicht Sie mir mit einem guten Griff zuvorkamen.“

„Sie verlangen Bände von Enthüllungen auf einmal, Miß Franklin“, stöhnt der Detektiv. „Wie haben Sie sich mit Borisow auseinandergesetzt?“

„Wo ist die Anweisung auf die fünfzehntausend Pfund, lieber Kreagh?“

„Kommt Borisow noch nach? Ist er in Freiheit?“

„Sie langweilen mich, Kreagh. Also — das Geld . . . und die Anweisung der Polizei —, ja? Oder ich gehe zu Cecil Limmerik, der übrigens nicht verreist ist, mein Lieber!“

Kreagh zieht die Brieftasche und legt ein sehr stattliches Päckchen großer Noten vor sich auf den Tisch: „Mich interessiert dieser Limmerik nicht mehr; ich habe im Sinne, diesen undankbaren Beruf an den Nagel zu hängen.“

„Schau, schau!“

„Ja, die Konkurrenz der Frauen beraubt uns der besten Möglichkeiten . . . Sie verhaften und enthaften Nihilisten . . . Sie dringen in Eastend ein . . . Sie drohen mit Cecil Limmerik . . .“


Kreagh starrt auf die Straße hinaus . . . .

Helen lacht: „Ich drohe?“

Kreagh hat sich jetzt wieder in der Gewalt, er wird mißgelaunt über dieses lachende Mädchen. „Bitte, quittieren Sie . . .“, sagt er etwas barsch.

Und sonderbar: Helen Franklin nimmt die Banknoten unbekümmert in die Hände, zählt sie ab, hält einen ganz sauberen Schein sogar gegen das Licht — —

„Er ist echt . . .“, sagt Kreagh unwillig.

Helen sagt kein Wort, bis sie am Ende der Additionsaufgabe ist. Dann fragt sie leichthin: „Haben Sie die Quittung vorbereitet, ja?“

„Bitte —“

Helen setzt die Feder an, zaudert eine Sekunde: „Und die Anweisung von Limmerik?“

„Ist geheim.“

„Und Ihr Bericht über Ihren schnellen Sieg?“

„Wird in den Zeitungen erscheinen.“

„Und die Unschuld Borisows?“

„Wird sich aus meinem Bericht ergeben.“

Helen lächelt ganz fein, unterschreibt, steckt das Geld in die Handtasche und steht aufrecht da.

„Werden Sie mir Borisow aufs Büro schicken?“ fragt Kreagh, dem in seiner Liquidation dieses Streiches ein Posten zu fehlen scheint, wenn nicht auch der Russe beglichen wurde.

Helen lächelt noch immer: „Nein,“ sagt sie, „das werde ich nicht tun; für mich ist dieses Zwischenspiel jetzt erledigt. Ich danke Ihnen jedenfalls, lieber Kreagh . .“

Der Detektiv sieht sie unschlüssig an: was lacht sie nur immerzu so spöttisch? Wenn Sie nur erst draußen wäre! „Bitte“, sagt er verbindlich.

Aber Helen scheint noch etwas auf dem Herzen zu haben, sie bleibt noch immer stehen. „Sagen Sie,“ lächelt sie, „was meinen Sie, Kreagh? Ich habe in diesen Tagen verdient . . . sechseinhalbtausend Pfund Sterling . , . . ich sage verdient . . . .; denn schließlich ist auch das, was man Schweigegeld nennt, verdientes Geld . . .“

„Schweigegeld —?“

„Nun ja . . .“

„Ich verstehe nicht ganz“, bemerkt Kreagh, dem es plötzlich siedendheiß wird; er wird rot wie ein gescholtenes Kind.

„Ist ja auch gleichgültig“, sagt Helen. „Ich wollte nur wissen, ob man nach Ihrer Ansicht diese Summe als eine gute Mitgift betrachten kann . . .“

„Als eine — Mitgift?“

„Nun ja . . . was das ist, werden Sie doch wissen, Kreagh, Ich will mich verheiraten, — und dazu braucht man Geld . . . Die Frau muß etwas Geld in die Ehe bringen, nicht wahr?“

„Ja,“ sagt Kreagh, „wenn der Mann wenig verdient, ist das ganz angenehm —“

„Ach, auch wenn er ganz gut verdient, ist das angenehm . . .“

„Was soll ich aber dazu?“ fragt Kreagh, in dem in diesem Augenblick ein selbstgefälliger Gedanke wach wird.

„Ja, sehen Sie,“ sagt Helen, „Sie haben doch gute Beziehungen, und ich scheue mich nicht, die in Anspruch zu nehmen . . .“

„Aber ich mache doch keine Heiratsvermittlungen, mein Fräulein“, widerspricht der große Detektiv.

Helen lächelt: „Vielleicht ahnen Sie's gar nicht?“

Da kommen aus dem Nebenzimmer hallende Schritte herüber; die Tür schließt auch gar zu wenig . . .

Kreagh weiß kaum was ihm geschieht, als diese Tür schnell aufgerissen wird und Farnum auf der Bildfläche erscheint.

„Ah, Sie haben Besuch?“ sagt Helen in gutgespieltem Erstaunen. „Sie sagten vorhin doch . . .“

„Miß Franklin!“ stößt Daniel junior hervor, „ist das wahr, was Sie soeben . . .“

„Das von dem Heiratsbüro, Sir?“

„Sie reden mich schon wieder mir ‚Sir‘ an!“

„Lassen Sie mir doch das Vergnügen“, bettelt Helen mit weicher Stimme. „Vielleicht gewöhne ich mir's bald ganz ab . . .“

Kreagh tritt bestürzt zurück. Das, was hier geschieht, ist ganz und gar gegen seine kriminalistische Phantasie. Er ist sogar so schamhaft, daß er am liebsten in den Boden sinken möchte. Da das nicht geht, versteckt er sich in seinem Privatzimmer, aus dem Farnum soeben hervorbrach.

„Gewöhnen Sie sich's sofort ganz ab!“ sagt Farnum junior und stellt sich dicht vor seine einstige Privatsekretärin hin. „Ich will dann gerne warten, bis Sie selbst davon anfangen . . .“

Helen strahlt ihn an: „Ich bin ja eben dabei, Herr Farnum . . . Ich bringe sechzehneinhalbtausend Pfund Sterling mit in die Ehe, ich bin also nicht unbemittelt . . .“

„Liebste, Beste!“ jubelt Daniel hell auf.

Helen aber verschließt ihm den Mund mit ihren Händchen: „Und da ich mit dieser reichen Mitgift — mir kommt sie sehr reich vor, Daniel — Anspruch auf eine passende Partie habe, richte ich jetzt die Frage an Sie, Herr Farnum, ob Sie mich heiraten wollen . . .“

*

Nach einer guten Viertelstunde sagt Helen zu Daniel: „Jetzt müssen wir aber sehen, wo Kreagh hingeraten ist, Dan.“

Sie finden ihn im Nebenzimmer; er hat die Hände auf dem Rücken verschränkt und starrt auf die Straße hinaus.

„Herr Kreagh —“, sagt Helen im Eintreten.

Der Detektiv dreht sich um: „Ich habe alles gehört, was Sie sich erzählt haben“, sagt er barsch.

„Ja, Sie sind ein tüchtiger Kriminalist,“ entgegnet ihm Helen, „man kann vor Ihnen nichts geheimhalten.“

„Das wollten Sie mir sagen?“ fragt er pikiert.

Helen schüttelt den Kopf: „Daß ich niemals in Eastend war, wissen Sie also schon, — daß ich niemals einen Russen kennenlernte, nie einen Russen verhaftete, wissen Sie auch, — daß ich schon kurz nach Ihrer ersten Mitteilung das Waterloo-Märchen durchschaute, haben Sie auch mitangehört . . . Das alles wollte ich Ihnen nicht wiederholen. Aber wenn Sie einen guten Rat annehmen wollen, Herr Kreagh, ist's der: stecken Sie Ihren Beruf auf, ja?“

In Kreaghs Augen sammelt sich ein verräterisches Naß: „Ihr Rat kommt zu spät . . .“

Da legt sich Daniel Farnum ins Mittel: „Wir beide sind entsetzlich hereingefallen, Kreagh! Und wie wir in der Not zusammenhielten, so wollen wir auch im Glück zusammenhalten, ja?“

„Sie wollten —?“

„Ihnen verdanke ich ja eigentlich diese Frau,“ lächelt Daniel, „wären Sie als Detektiv etwas tüchtiger gewesen, hätten Sie wahrscheinlich meinen Auftrag besser ausgeführt . . . und wären nicht auf die Waterloo-Brücke geraten.“

Und Kreagh schlägt dankerfüllt in die ihm dargebotene Rechte ein: „Vielleicht werde ich mit dem Getreide besser fertig als mit dem wilden Gemüse“, sagt er leise.

„Hoffen wir's!“ nickt Helen.

Und Daniel Farnum legt seine Hand auf Helens Schulter, sieht ihr glücklich in die Augen und meint sehr geschäftlich: „Werden Sie Ihre Mitgift auch in der Firma Daniel Farnum Getreide en gros anlegen, Miß Franklin?“



Honoré de Balzac

Von

Paul Ickes

Vor etlichen Jahren unternahm ich den Versuch, die Neuerscheinungen unter den Filmen grundsätzlich vom speziell dramaturgischen Standpunkt zu würdigen. Abgesehen von der landläufigen Kritik machte ich es mir zur Aufgabe, sozusagen das herauszuschälen, was man die dynamischen Kräfte der Filmhandlung nennt. Ich betitelte diese Betrachtungen „Dramaturgische Streifzüge", steckte sie aber bald wieder auf, da es sich herausstellte, daß alle gutgemeinte Theorie meinerseits an der hartnäckigen Praxis der anderen abprallte. Aus jenen Tagen der dramaturgischen Erwägungen ist bis heute auch nur eins übrig geblieben, und das ist die Verwunderung darüber, daß unsere Filmautoren, mögen ihre Akte auch später durch das Dazwischenarbeiten von sechs oder sechzehn verschiedenen Kompetenzen in der Phantasie so sehr eingeengte Wege gehen, — und Wege zumeist, die weder durch die Ausdrucksmittel der Filmkunst an sich, noch durch irgendwelche Rücksichten anderer Art vorgeschrieben erscheinen.

Daß unsere Filmdramaturgen zum weitaus größten Teil aus der Phantasie der verflossenen Jahrhunderte leben, ist zu zahllosen Malen besprochen . . . und betrauert worden; und das geht so weit, daß, vielleicht infolge eines geschäftlichen Winkes von seiten der Produzenten, auch Schriftsteller, die früher einen eigenen Pegasus ritten, sich ihr poetisches Reittier heute anderswo ausborgen und nun frisch und munter auf jede Eigenart verzichten. Gewiß ist ihnen daraus kein Vorwurf zu machen: jeder bietet das an, was verlangt wird, und die Filmdichter wollen vor allen Dingen zunächst leben, ehe sie an die Pflege persönlicher Ideale denken können. Aber wie dem auch sei: irgendwo sitzen diejenigen, denen Vorwürfe nicht erspart werden können, und wer sich nun getroffen fühlen möge — unter dem belastenden Gefühl, an der Phantasiearmut unserer Filmproduktion mitschuldig zu sein, dürfte manch einer, wenn sein Empfinden für Gerechtigkeit und Selbsteinschätzung noch nicht ganz dahingesiecht ist, in dieser Sekunde erröten.

Es gibt eine kleine, bescheidene Anzahl von Filmkritikern unter der an sich schon geringen Zahl guter Filmrezensenten, die in ihren Berichten von Fall zu Fall darauf hinweisen, wie sehr uns ein moderner Gesellschaftsfilm not tut. Die besten unter diesen Kritikern erinnern gelegentlich daran, daß die „Gesellschaft", wie wir sie seit etwa anderthalb Jahrhunderten kennen, ein Produkt der verschiedenen beruflichen und sozialen Milieus ist — und daß die Repräsentanten dieser Gesellschaft sich naturnotwendigerweise, gleichsam, als gehorchten sie bestimmten Naturgesetzen, aus den Umgebungen der Kindheit und des späteren Werdeganges ergeben. Wir sind durch diese Anschauung dazu übergangen, die verschiedenen Berufe und Stände in gewissen Typen inkarniert zu sehen, und wir fühlen uns dann am allermeisten überzeugt, wenn die Type, die uns ein moderner Schauspieler bringt, den landläufigen Vorstellungen von einer gewissen Kaste entspricht. Man hat, die besonderen Bedingungen der Filmkamera berücksichtigend, dann und wann davon gesprochen, daß die persönliche Type eines Menschen im Film die gleiche wie im bürgerlichen Leben bleiben müsse, das Schminken also tunlichst zu unterbleiben habe, weil das Objektiv des Aufnahmeapparates bei allen künstlichen Bärten und Haarfrisuren die Falschheit rücksichtslos enthülle. Doch sind die Verteidiger dieser Ansicht an den praktischen Beobachtungen gescheitert: vereinzelte Masken-Leistungen von Robert Scholz, Klein-Rogge, Mierendorff und manchen anderen bewiesen noch immer, daß auch die photographische Kamera sich täuschen läßt. Bei der Erfassung sozialer Typen sind wir also durchaus nicht an die vorhandenen Gesichter gebunden, sondern können uns alles das zurechtschminken, was vielleicht fehlen sollte.

Diese allererste Einsicht ist vonnöten, um der Idee eines modernen Gesellschaftsfilmes überhaupt nähertreten zu können. Denn der Gesellschaftsfilm, wie er sich in phantasievollen Köpfen malt, ist etwas ganz anderes, als was wir bisher aus Amerika herüberbekommen haben. Die ewigen Millionäre mit ihren harten Herzen in unmöglichen Handlungen, die ewigen Erfinder mit ihren verliebten Millionärstöchtern, all das hat mit unserm Begriff Gesellschaft nicht

das geringste zu tun. Wir kommen diesem Begriff ganz unmittelbar nahe, wenn wir, um den strebsamen Dramaturgen und der breiten Publikumsautorität die Gefolgschaft zu erleichtern, an denjenigen Schriftsteller denken, der so recht eigentlich die Gesellschaftspoesie in ein festgefügtes System gebracht hat: an Honoré de Balzac. Jahrzehntelang hat man Balzac bei uns nur als einen fast peinlichen Dichter betrachtet, bis es in unseren Tagen ein rühriger Verlag* unternahm, die gesamten Werke dieses prachtvollen und begnadeten Romanciers in deutscher Sprache erscheinen zu lassen. Daß bis zur Stunde schon etwa 25 Bände vorliegen, sei nur nebenher erwähnt, dürfte aber von den aufmerksamen Lesern als Ereignis erster Ordnung gewertet werden. Und das aus folgenden Gesichtspunkten heraus:

Unsere Filmdramaturgie krankt heute, ohne daß wir die Ursachen mit bestimmten Personen in Verbindung bringen wollen, hauptsächlich daran, daß sie aus den ausgetretensten Gleisen der Banalität nicht herausfindet. Das ist nicht nur eine deutsche Erscheinung: — in allen produzierenden Ländern finden wir das gleiche Symptom. Wir kleistern gewissermaßen unsere neuen Filme an Hand der alten zusammen, wir beschäftigen häufig Filmstars, deren Maskenschatz wir bereits ausprobten, in immer den gleichen Masken, — und wir bringen kleine Ueberraschungen, die gar keine Ueberraschungen mehr sind, weil wir sie alle kennen. Dramaturgische Einfälle gibt es fast gar nicht, wie es auch — Seite an Seite damit — kaum neue physiognomische Einfälle der Darsteller gibt. Wir sind infolge einer Ueberspannung der geschäftlichen Orientierung zu fast völliger künstlerischer Sterilität gelangt. Das ist unsere Krankheit.

Und im Augenblick dieser Erkenntnis gibt man uns einen deutschen Balzac in die Hand, macht man uns vertraut mit den Persönlichkeiten, die Honoré de Balzac in den Mittelpunkt seiner Gesellschaftsromane stellte. Was ist denn, was verstehen wir denn unter einem Gesellschafts r o m a n, einem Gesellschafts d r a m a, einem Gesellschafts f i l m? Was ist die Gesellschaft, die sich in all diesen Produkten der geistigen Reproduktion abkonterfeit? Sie ist unsere Umgebung, sie ist unser Beruf, sie ist unsere Art, zu denken. Wir alle haben dies oder jenes Geschäft. Wie benehmen wir uns bei unseren Geschäften? Wie lachen, wie feilschen und wie fälschen wir? Wie wickeln wir unsere Mitmenschen ein? Wie heucheln wir, wie fingieren wir Moral — und wie sieht's in Wirklichkeit in unserem Herzen aus? Sind wir wirklich so erotisch, wie irgendein Dichterling mit geringer Begabung uns weismachen will? Sind wir wirklich so edel, wie der rosigbebrillte Romantiker uns erzählt? Wie ist die Mischung aus Geldgier, Erotik und Edelmut, die unsere Gesellschaft im Kampf um die Existenz offenkundig werden läßt?

Honoré de Balzac hat sich aus dem damaligen nachrevolutionären Paris eine neue Welt geschaffen; er hat eine lange Reihe von Personen, die sämtlich irgendwie miteinander verwandt sind, erfunden, und er spielt sie nun in jedem seiner Gesellschaftsromane gegeneinander aus. Er bringt Einleitungen von dreißig oder auch von nur zwanzig Seiten, und in jedem dieser kurzen, beinahe trockenen Vorworte sind für den phantasievollen Dramaturgen nicht selten bereits zehn Filme enthalten. Balzac kennt die unbedeutenden Einzelheiten im Leben seiner Helden, er kennt ihr Gewicht, ihre Schulbildung, ihre Einnahmen, — er befaßt sich mit ihren fehlgeschlagenen Hoffnungen, mit ihren Wünschen, bis zum Anfange des Romans . . . und er ist in diesen Präludien bereits so mit Phantasie geladen, wie kaum ein moderner Romanschriftsteller in einem ganzen Buchwerk. Unzweifelhaft begeht derjenige, der Balzac lediglich vom Standpunkte des ungeheuren Fabelreichtums durchsieht, ein Unrecht an dem Wissenschaftler, Volkswirtschaftler und Philosophen Balzac, doch muß des guten Zieles halber dieses Unrecht mitgenommen werden.

Unsere modernen Gesellschaftsfilme, die — wie ein Berliner Kritiker zum Erbrechen oft sagt — aus der Zeit heraus geboren werden müßten, werden sich aber auch schwerlich an Balzac festklammern können, sie sollen ihn nur darin zum Ausgangspunkt nehmen, wie man eine Epoche und ihre Menschen dichterisch betrachtet. Wie man die Vorgänge sieht, wie man die Menschen in Typen malt und schildert. Denn die Gesellschaft ist nicht nur eine Anhäufung von Gegenwärtigem, sie ist auch ein Verdauungsprozeß des Vergangenen. In „Eugénie Grandet“ haben wir, um zwei Fliegen mit einer Klappe zu schlagen, in den einleitenden Worten eine so minutiöse Darstellung des Ortes der Handlung, daß kein Filmarchitekt sich einen besseren Entwurf wünschen könnte. Der Architekt, der einen „Eugénie-Grandet“-Film zu bauen hätte — beiseite gesagt: die Franzosen haben, glaube ich, bereits einen solchen Film! —, dieser Architekt könnte getrost auf jede eigene Phantasie verzichten; er fände das Aeußere des Hauses, das Innere, das ganze Mobiliar mit so vielen Details, daß er nur noch den Tischlern und Kunsthandwerkern die Aufträge zu erteilen brauchte. Die Darsteller aber — —

Und da haben wir das ungeheure Uebergewicht der dichterischen Phantasie über das zusammengeleimte Manuskript, das wir heute besitzen, — über das Manuskript, auf das nicht selten Autor, Regisseur, Diva und Hilfsaufnahmeleiter so gleichermaßen stolz sind! Dieses Uebergewicht hat seine Ursache darin, daß Balzac, als hätte er Filmregie zu führen, jeden

* Ernst Rowohlt, Verlag, Berlin. Taschenausgabe, in Pappband, Ganzleinen, Halbleder oder Ganzleder.

Menschen leibhaftig vor sich erstehen läßt. Der alte Grandet, ein Geizhalz schlimmster Sorte, wird auf vier oder fünf Seiten in allen Situationen geschildert; die Charakteristik ist von einer schneidenden Schärfe, und um sich beispielsweise jede Einzelheit seiner Gesten zu vergegenwärtigen, malt Balzac u. a. sogar aus, daß, wenn man mit Grandet sprach, er unbewegt zuhörte, das Kinn mit der rechten Hand hielt und den Ellenbogen der rechten Hand auf den Rücken der linken Hand stützte. Die Figur des lauschenden Grandet steht damit so unverrückbar fest, daß sie aus der Vorstellung nicht mehr entschwinden kann.

Im „Vater Goriot" ist eine alte Pension geschildert, die Pension Vauquer; jedes Zimmer, jede Mansarde hat Form und Farbe gewonnen; der Regisseur hat in diesem einen Buch gut und gerne vierzig Schicksale, die er, jedes gesondert, in unerhörten Komprimierungen verwerten könnte. Denn die Pension Vauquer ist zeitlos, sie existiert im Grunde noch heute, sie kann in Breslau so gut wie in Berlin oder Rom ihre Heimat haben. Und die Menschen, die im „Vater Goriot" vorkommen, sind gleichfalls Menschen unserer Tage — und unserer Gesellschaft. Allerdings — zur Beruhigung der Gemüter: auch dieses Buch wurde bereits verfilmt; aber welchen unerschöpflichen Reichtum gäbe allein die Episode der Werbung von Frau Vauquer um den noch begütert erscheinenden alten Goriot? Bei Balzac ist dieses Zwischenspiel in vier Seiten abgetan: — es gibt aber zehnaktige Filme, die nicht den zehnten Teil an Begebnissen dieser kleinen Balzacschen Episode aufweisen!

In der „Junggesellenwirtschaft" begegnen wir dem eleganten, geschniegelten Maxence, der weder schlecht noch gut ist, sondern nur faul. Er ist eine der dankbarsten Rollen, die wir uns überhaupt für den Film denken können! Aber — die üppige Phantasie Balzacs würde Stoff zu zwanzig Maxence-Filmen geben; es bedarf eines geschickten Dramaturgen, der aus dieser Figur das in jeder Gesellschaft Bleibende, das Typische herausfindet. Was aber das Milieu der Kleinstadt Issoudun anbelangt, jener Stadt, die auch für Balzac nur Begriff für das Wort „Provinz" war, so dürfte kein Regisseur in Verlegenheit geraten, jene Atmosphäre ausfindig zu machen, in der Erbschleicher der Art von Maxence, Flora und Philipp Bridau gedeihen. Das Abenteuer der lotteriespielenden Frau Descoings mit eben diesem Philipp wäre eine erschütternde Wendung, deren Uebernahme Balzac keinem um Pointen verlegenen Dramaturgen verargen würde.

In den „Zwei Frauen" bietet sich das Schicksal des Fräuleins von Chaulieu; zart, hauchzart — und doch graziös in der spielerischen Manier, in der eine Frau ihr Leben verpfuscht — oder auskostet, je nach der Einstellung, die das moralische Gewissen diesem Sujet gibt. In „Cäsar Birotteau" finden wir die kapitalste Katastrophe, die je für einen Roman ersonnen wurde: den Triumph des kleinen Parfümeriehändlers über seine geringe Herkunft — und den tragischen Abstieg ohne Verschulden; — das Verhältnis von Birotteau zu Frau und Tochter, seine Abhängigkeit von dem kleinen Popinot . . . ach, es hieße den Roman erzählen, wollte ich seinen Inhalt für die andeuten, die Balzac nicht kennen!

Wir reden uns heute ein, in einer Zeit zu leben, der starke Akzente eigen sind. Gut, bleiben wir dabei, es ist immer schön, auf seiner Epoche einen besonderen Stempel zu erkennen; — aber dieser gleiche Stempel war auch andern Zeiten eigen, die vom Film, dem angeblich unbestrittensten Dokument einer hastenden Geschichtsperiode, noch nichts ahnten. Die starken Akzente, die wir kennen, sind demnach etwas gesucht: wir glauben sie im Mystischen, im Abenteuerlichen, im Sensationellen entdecken zu können. Weit gefehlt: Abenteuer und Sensation überschreiten ebenso wie Mystik sehr schnell die Grenzen des Glaubbaren, sie wachsen auch bei weitem nicht so aus unserer Zeit heraus wie das Gesellschaftsstück, in dem wir uns und unser Streben, unsere Gewissenlosigkeit und unsern Goldhunger wiedererkennen. Was wissen wir denn von den Sonderlingen, wie Balzacs „Vetter Pons" einer war? Vetter Pons wandelt noch heute unter uns, aber wenn ein Filmdramaturg einen Menschen mit doppelter Existenz „ersinnt", so macht er einen abenteuernden Scharlatan aus ihm, einen Verbrecher im Frack, einen Mann mit drei Luftsprüngen in jedem Akt.

Nein, auf diese Weise kommen wir nicht zum Gesellschaftsfilm; und da — offenbar! — die Scharfsichtigkeit und — pardon! — die Geistigkeit unserer meisten Filmdichter oder aber auch die bedingungslose schöpferische Freiheit nicht ausreicht, ihnen das Auge für die wirklichen Menschen unserer Tage zu schärfen, so kann, darf und muß Honoré de Balzac zu diesem Zwecke herhalten. Es wird Literarkritiker unter meinen Lesern geben, die dies oder jenes an meinen Gedanken bemängeln, die Versündigungen gegen Balzac herauslesen werden und mich mit Taine strafen möchten . . . Gemach! Wir haben die Aufgabe, dem Film neue gedankliche Quellen zuzuführen. Und wenn schon heute kein Bibliotheksband mehr vor Dramaturgenblicken sicher ist: — warum sollte nicht auch Balzac hinzugezogen werden?

Möchte die Dramaturgie sich dieser Ideenschätze bedienen, und möchten Regie und Darsteller gleichermaßen von dem Reichtum befruchtet werden, den wir Honoré de Balzac verdanken!

MUSIKFILME

Von

HANS AILBOUT

Mit der gewöhnlichen Illustrierung einer Filmhandlung durch musikalische Begleitung hat es seine Schwierigkeiten, weil, wie ich glaube, ein bereits vorhandenes Musikstück, wenn es einer bestimmten Filmszene unterlegt wird, in jedem Falle eine Gefahr bedeutet. Allerdings nicht für den vollkommen unmusikalischen Kino-Besucher, sondern für den musikalischen. Dem unmusikalischen Zuhörer ist wohl die gewählte Begleitmusik gänzlich gleichgültig, der musikalisch bewanderte aber wird oft geneigt sein, mit bestimmten Musikstücken und Teilen daraus ganz bestimmte Erinnerungen und Empfindungen zu verknüpfen, und diese werden sehr, sehr oft anderer Art sein, als dies der Filmhandlung, der einzelnen Szene zuträglich ist. Man kann die Bestätigung, daß mein Einwand zumindest begründete Ursache hat, oft darin finden, daß allzubekannte Gassenhauer oder Opernmelodien belacht werden — oder gar zum Mitsingen, zum Mitsummen anregen. Diese Tatsache beweist, daß das Ohr durch Erinnerungen anderer Art zu sehr gefesselt wird, als daß Auge und Verstand noch ganz bei der Filmhandlung verbleiben könnten.



HANS AILBOUT

So radikal also die Forderung auch sein mag, zu jedem wertvolleren Film eine eigene Komposition zu schaffen, so richtig und maßgebend ist sie dennoch. Nur eine dramatische Komposition, die sich ganz auf den Film und seine einzelnen Szenen einstellt, vermag die Sensationen einer solchen dramatischen Aktion zu fördern und zu heben. Filmmusik muß original und dramatisch sein, denn jedem Film ist das dramatische Moment eingegeben. In der Theorie ist deshalb von der dramatischen Film-Begleitmusik bis zum vollkommenen Musikdrama nur ein ganz kurzer Schritt: in der Praxis ist dieser Schritt dafür um so beträchtlicher. Und zwar einzig und allein — der technischen Verfahren wegen. Es mag dabei ganz belanglos sein, ob man die dramatischen Filmspiele dieser Art „Filmopern" oder „Filmoperetten" nennen muß, beides sind Fragen des Temperamentes. Aber: sowohl Filmoper wie Filmoperette müssen in ihrer musikalischen und kontrapunktlichen Konzeption so beschaffen sein, daß sie unter Umständen auf die wirkliche Gesangsbühne verpflanzt werden könnten. Aber nur szenische Wiederstände, keine künstlerischen könnten dem feindlich sein. Das ist das Kriterium, das bei der Beurteilung von Musikfilmen angelegt werden muß — und das den Musikfilm von der nur begleitenden Filmmusik unterscheidet. Aus der Illustrierung der Handlung wird im Musikfilm deren dramatischer Bestandteil.
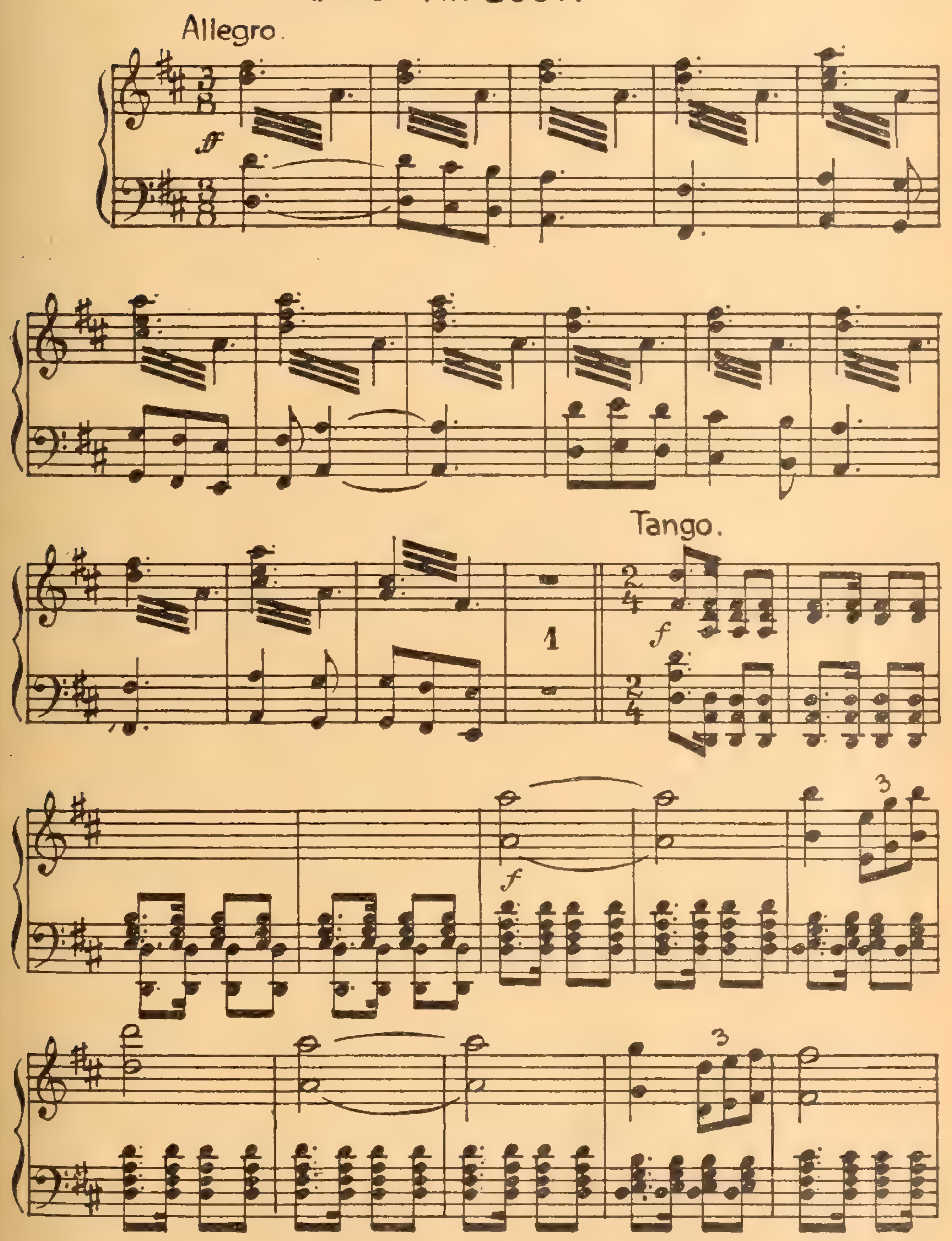
Der spanische Tanz

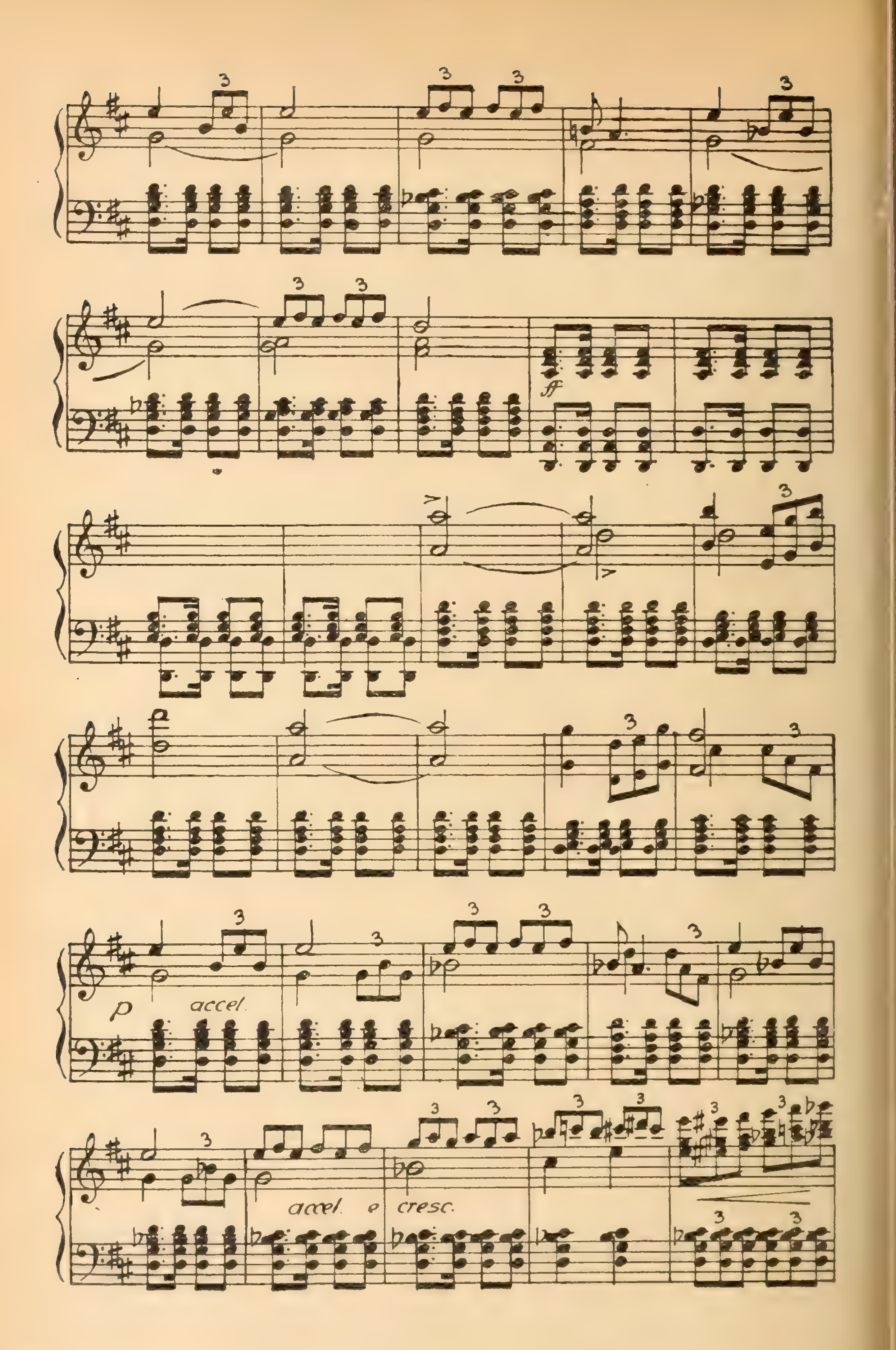
aus der Operette „DAS MÄDEL VON PONTECUCULI"

von O. A. Witte
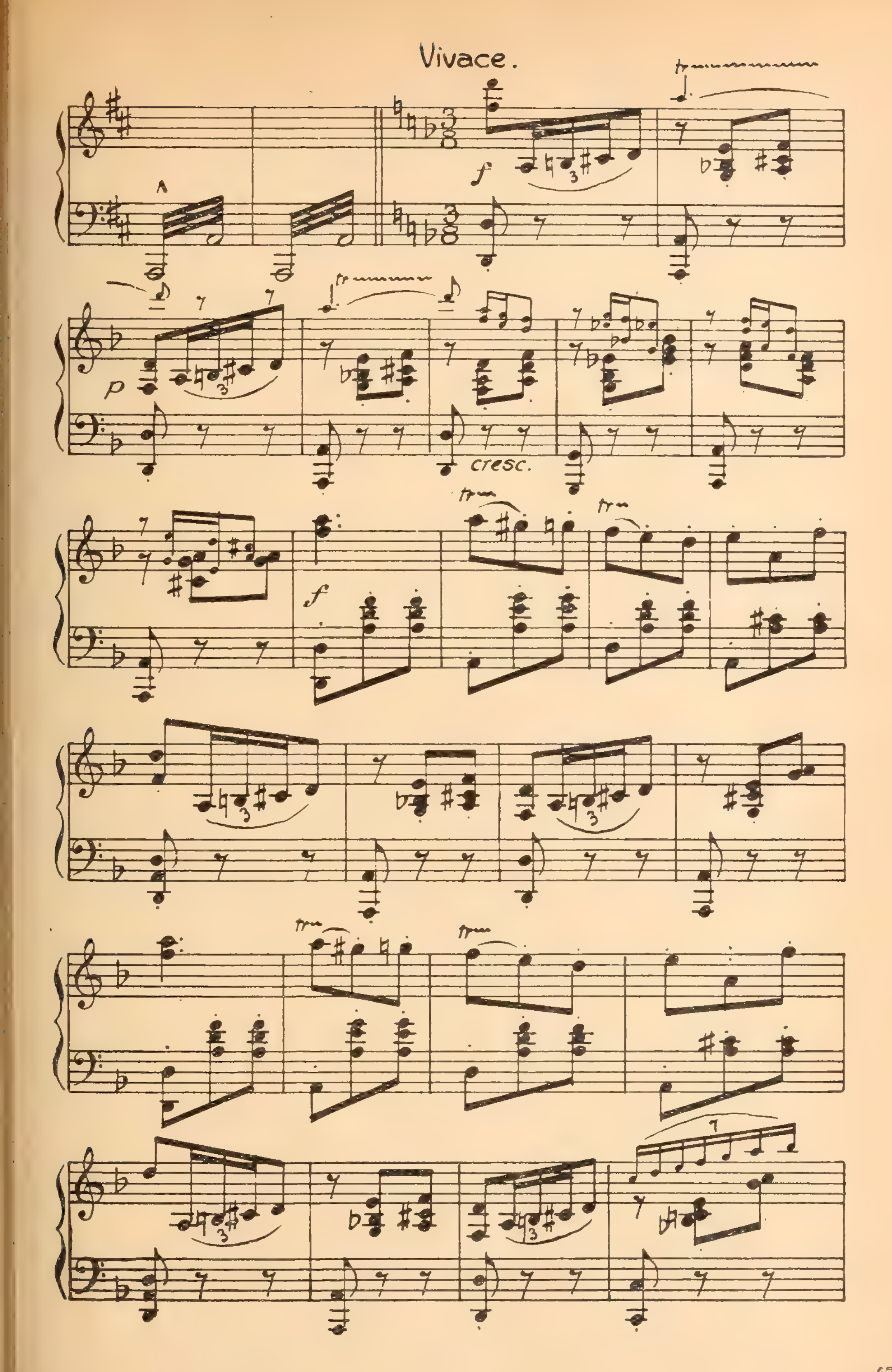
Musik von

HANS AILBOUT.

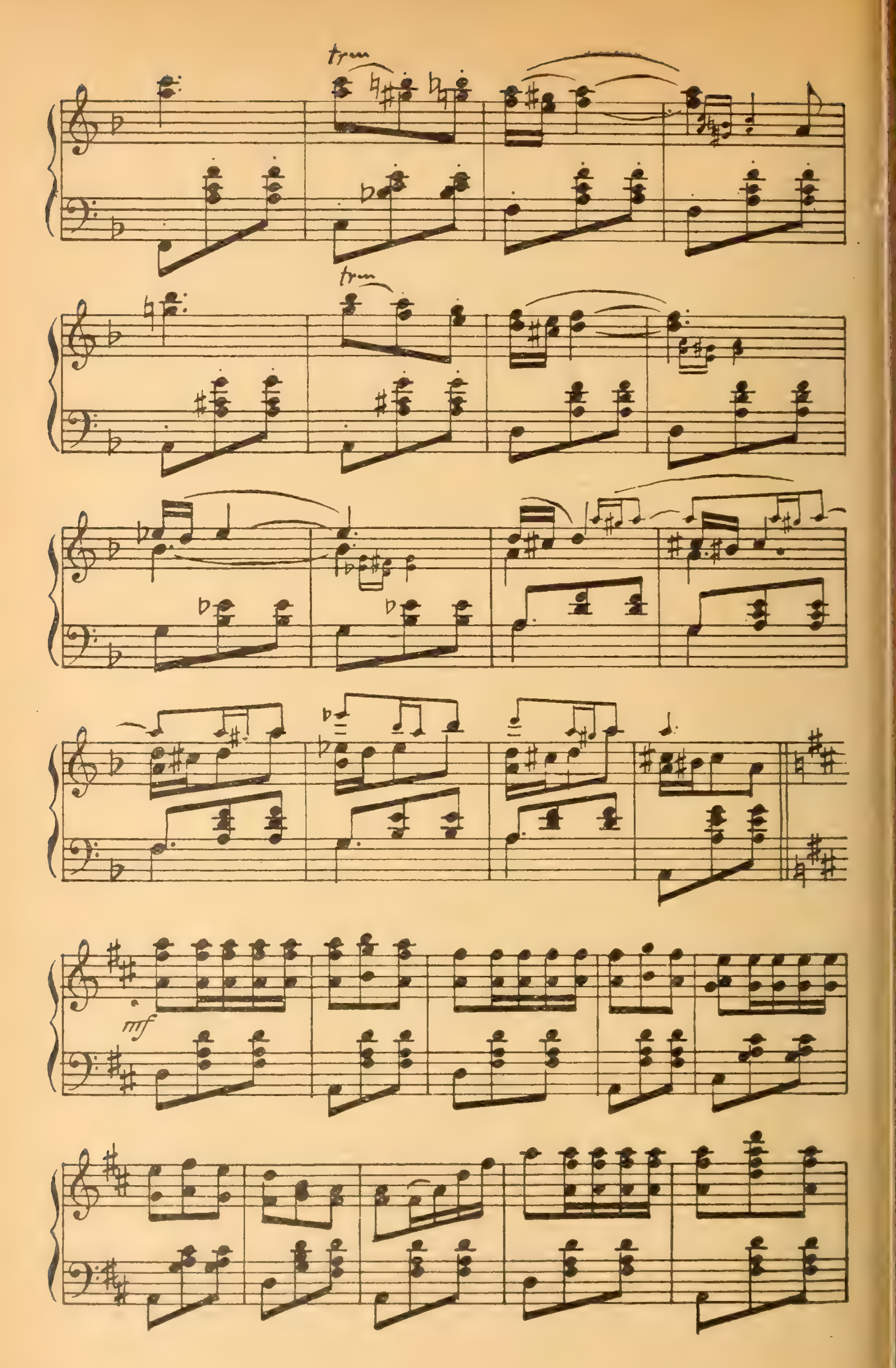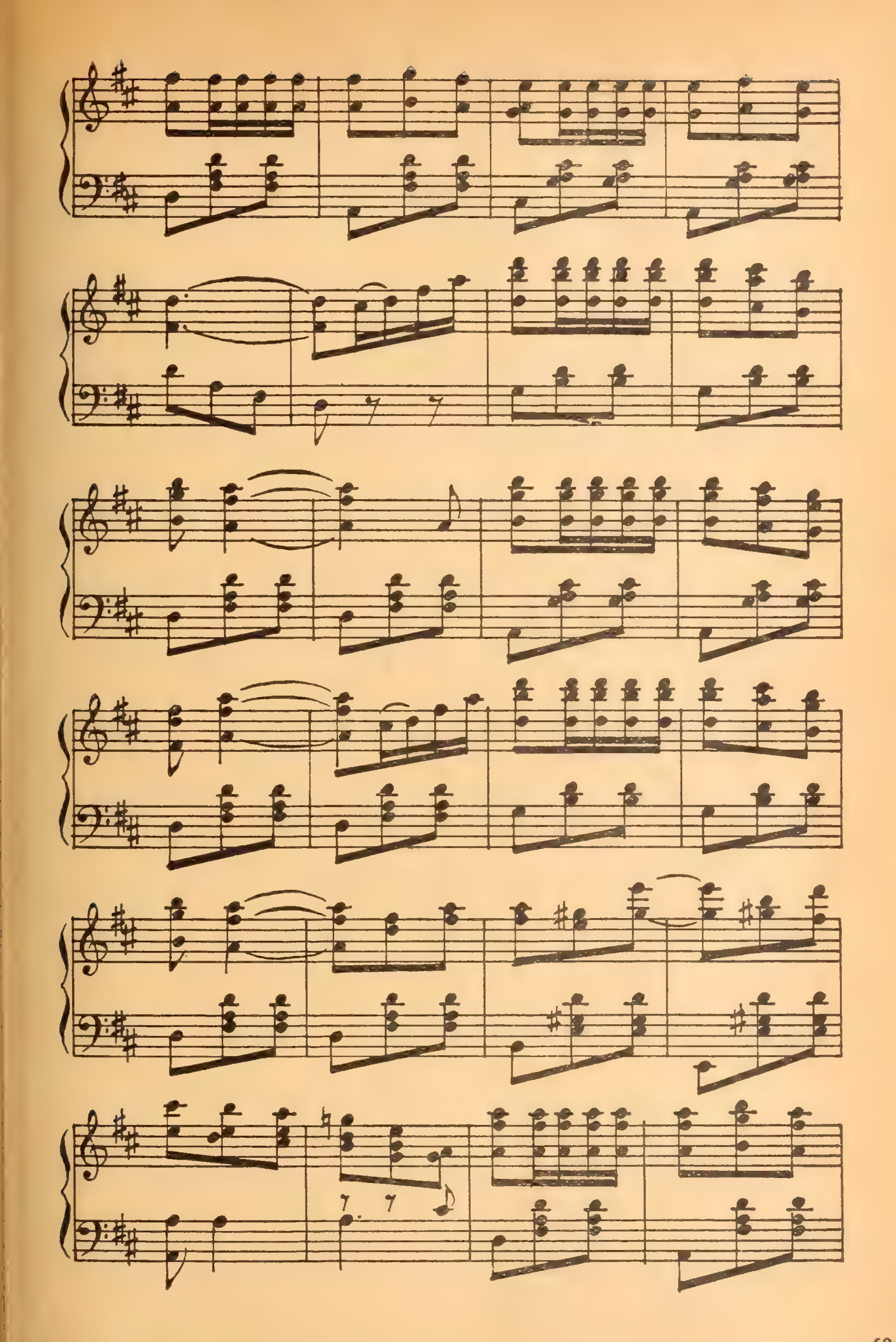




ff
p
accel.
accel. e cresc.

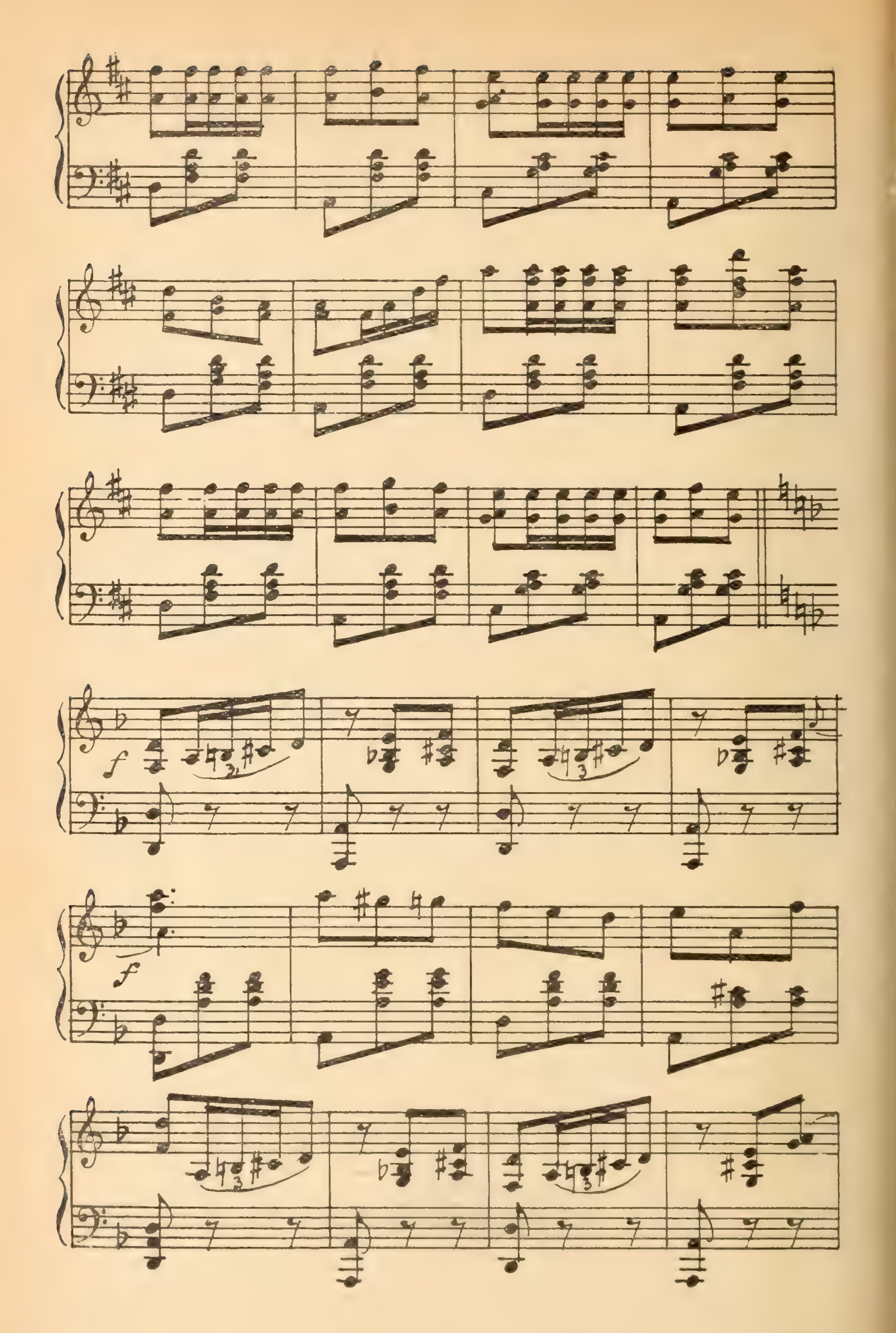


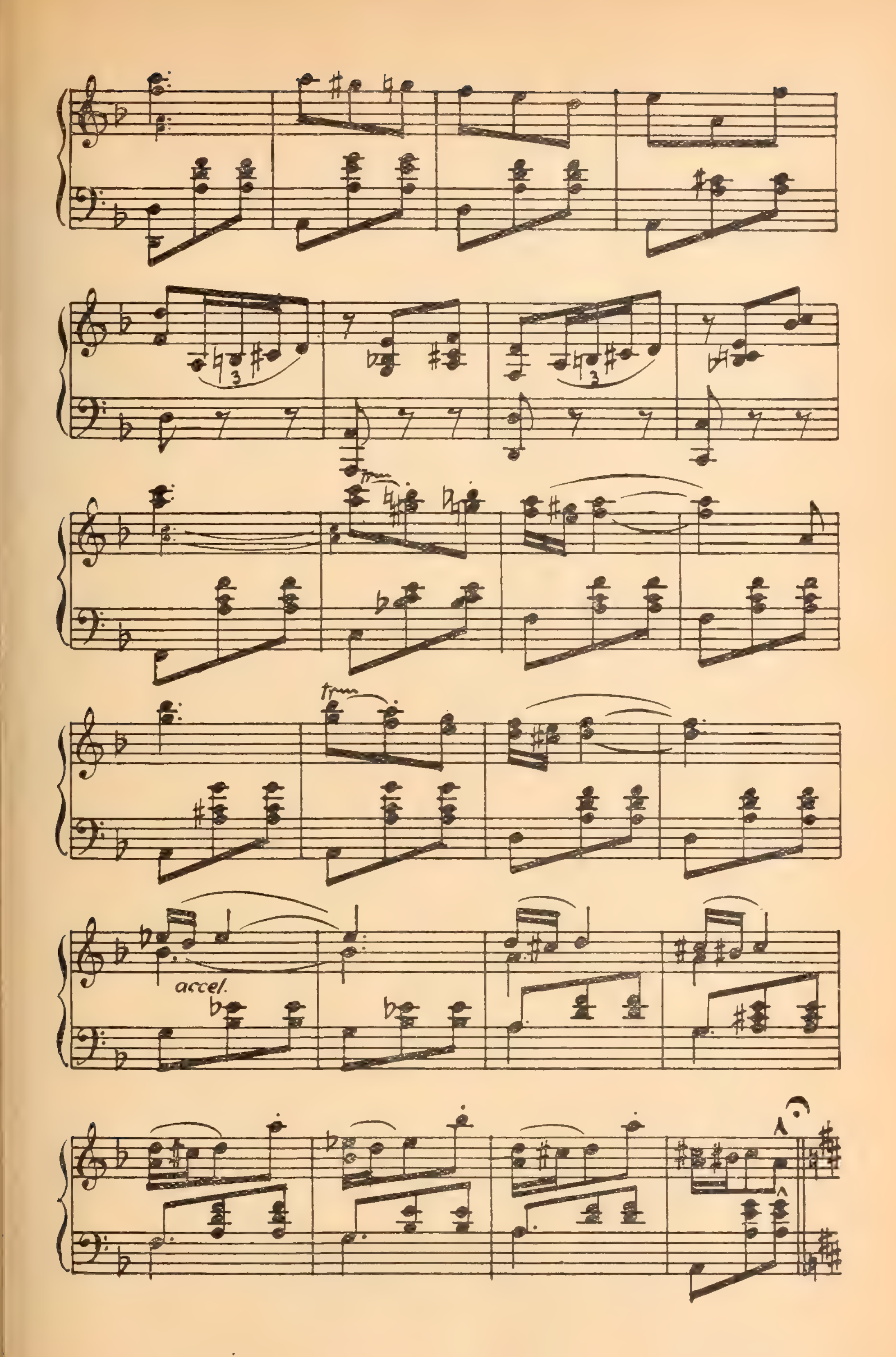
Vivace.
f
p
cresc.



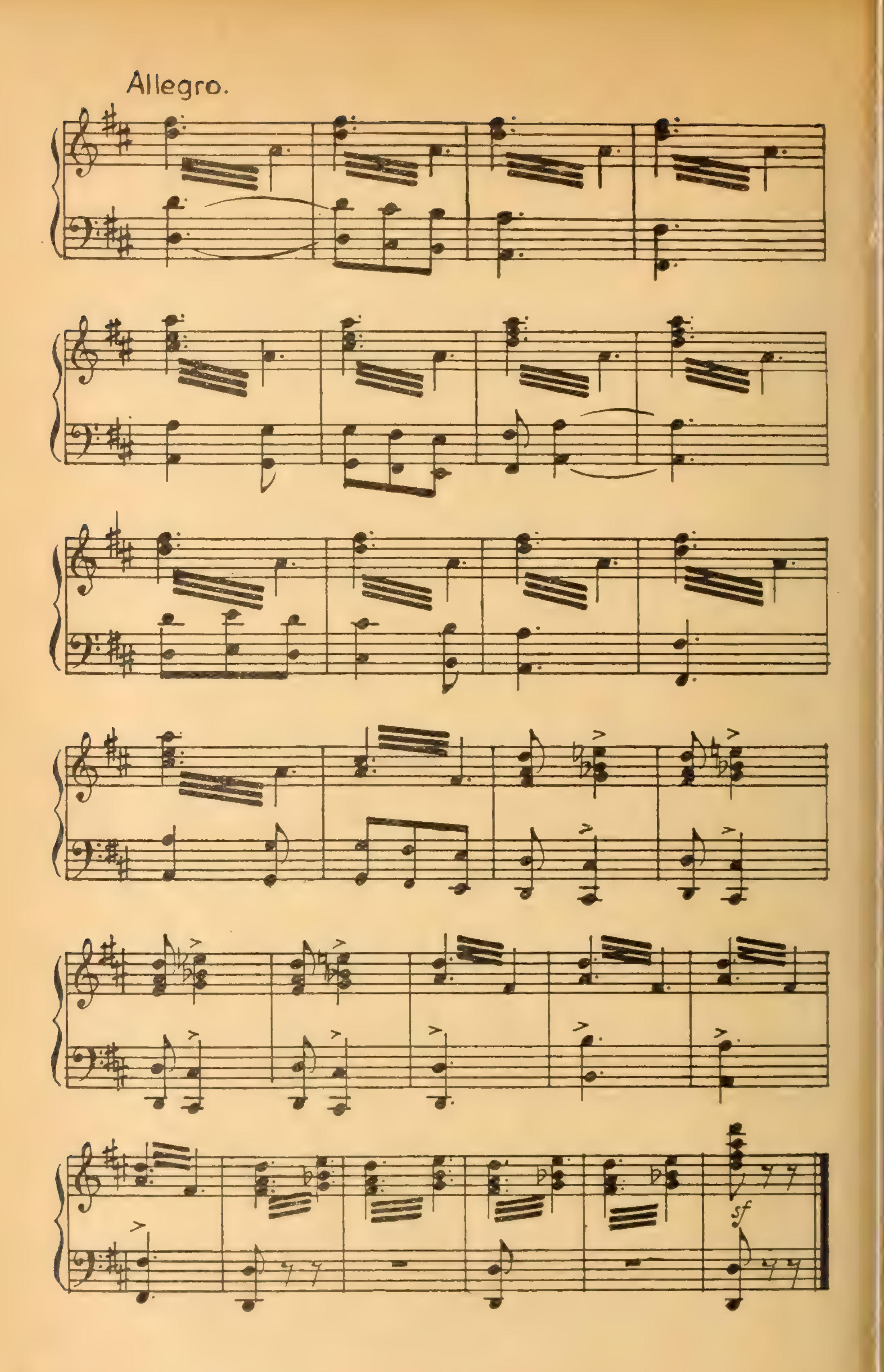
tr
tr
mf







accel.



Notenschrift C. Klimitz, Bln.-Friedenau.

Tänzer sind Schauspieler

Von

Walter Pathé

Nun bitte ich Sie: warum sollte eine Tänzerin sich mehr für filmische Aufgaben eignen, als ein Tänzer? Sie sagen, „weil an der Filmkünstlerin das tänzerische Beflügeltsein der mimischen und körperlichen Geste geliebt“ wird, am männlichen Filmdarsteller aber die „impetuose Ungezirkeltheit“ und weil der Tänzer diese nicht besitzt. Das mag — bis auf gewisse Einschränkungen — zutreffen, aber ehe Sie nun ganz allgemein feststellen: die Tänzer haben keine Filmchancen, möchte ich doch einmal eine genaue Untersuchung in die Wege leiten. Vielleicht einigen wir uns dann auf einer mittleren Linie.

Wenn wir vom Tanz und von Tänzern reden, müssen wir eins vorweg nehmen, und das ist, daß wir nicht mehr vom Ballett-Tanz sprechen, sondern vom modernen Ausdruckstanz. Das Ballett ist eine



LENA AMSEL Phot.: Setzer

schöne Form des Tanzes, aber nach unserer Auffasung doch nur ein Mittel zum Zweck, ein Uebergangsstadium, um zum wirklichen Ausdruckstanz — und auch zum Tanz-Ausdruck zu gelangen. Ein Ballettmeister, der nur auf den Rhythmus, auf den musikalischen Takt zu achten hat, wird höchstwahrscheinlich kaum für darstellerische Leistungen im Film in Betracht kommen, wie andererseits aber auch die Ballett-Diva keine schauspielerische Befähigung zu haben braucht. Sobald aber zur Kunst der Beine auch die Ausdruckskunst der Physiognomie hinzukommt, dürfte sich die Situation etwas ändern. Wir trennen also bei unserer Betrachtung von vornherein Ballett und modernen Kunsttanz.

Wer ist denn nun nach modernen Begriffen ein „Tänzer"? Doch nicht etwa derjenige, der sich nach den musikalischen Rhythmen hin- und herbewegt, sondern derjenige, welcher sich in der Durchtanzung eines musikalischen Stückes gleichzeitig einer Idee unterordnet, etwas ausdrückt, eine dramatische Mitteilung macht. Der moderne Kunsttanz ist kein Ballett mehr, sondern eine schauspielerische Angelegenheit, gebändigt und gefesselt durch die Musik. Die schauspielerische Angelegenheit ist nicht ganz einseitig eine Sache natürlicher Bewegungen, sondern stilisiert — und als solche Stilisierung ein wenig dekadent. Sie entfernt sich von der Natur, aber auch die Bühnendarstellung entfernt sich von ihr, die Filmdarstellung ebenso: das ist das Merkmal jeder Kunst.


LO HESSE und TONI BIRKMEYER Phot.: Setzer

Insofern also ist der Tanz, ob er von einer Frau oder einem Mann ausgeführt wird, ein Zwischending, aber er ist damit auch eine Brücke für zwei Kunstformen. Sehen wir uns alle wirklich ausdrucksreichen Tänzerinnen und Bühnenschauspielerinnen an: sie alle sind energiegeladen, sie sind, wenn sie etwas „können", vermännlicht. Die große Energie einer Schauspielerin ist ein männliches Zubehör, — die Frau mit geringerer Energie kann auf der Bühne und im Film „sehr nett", „sehr niedlich" und „pusslig" sein, aber nie eine große Künstlerin. Der Schauspieler ist ganz Mann, er ist nicht etwa ver-



DOROTHY DILLEY

Phot.: Herrings



WALTER PATHÉ
in einer mimischen Tanz-Studie aus seinem 1920 in München gedrehten Tanzfilm, der nie herauskam . . .

weiblicht. Die Schauspielerin aber und die große Tänzerin, die Charakter-Tänzerin, die „Nicht"-Ballerina sind vermännlicht. Das ist eine Laune der Natur, die zum Verständnis des männlichen Tänzers von Bedeutung ist!

Der Mann hat, wenn er tanzt, dadurch, daß er eine dekadente Kunstform ausführt, auf den ersten Blick wohl etwas Zarteres an sich, — das Publikum will auch diese anscheinende Zartheit in der Bewegung sehen, aber daß diese Zartheit nur ein Zubehör zum musikalischen Rhythmus ist — darüber legt man sich im Publikum selten eine Rechenschaft ab.

Die Weichheit wäre demnach unbedingt feminin, wenn sie das Merkmal des Tanzes überhaupt wäre, — aber sie ist nicht das Wesen des modernen Tanzes: dadurch, daß eine darstellerische Idee jedem modernen Kunsttanz zugrunde liegt, wird auch darstellerisches Können vom Tänzer verlangt. Nur derjenige, der einen ausdrucksreichen und ausdrucksfähigen Kopf hat, kann einen Ausdruckstanz schaffen. Der moderne Kunsttanz ist weit mehr Schauspielerei, als die meisten Menschen es ahnen. Denn wäre er nicht das, so wären auch alle exzentrischen Evolutionen nicht möglich: das alte Ballett kennt keine Exzentrik! Heute kann jemand acht Jahre lang tanzen, und er kann trotzdem ein Block bleiben, der ungeschickt springt. Nijinski aber, um den Gegensatz zu illustrieren, konnte springen „so hoch er wollte", und er kam doch mit einer anmutvollen Geste wieder herab. Zu dieser Geste gehört eben heute die Mimik, gehört der beherrschte, ausdrucksreiche Kopf.

Ich stehe also auf dem Standpunkt, daß weder die Tänzerin schlechthin noch der Tänzer, was man so unter Tänzer versteht, für den Film geeignet sind; nur derjenige Tanzmensch kann im Film etwas werden, der gleichzeitig Schauspieler ist. Denn auch nur der, welcher dies ist, kann tanzen. Die Frau hat vor dem Mann das eine voraus,

daß sie sozusagen leichter „wirkt“; die Gründe hierfür brauch ich nicht auseinanderzusetzen. Eine Tänzerin wird also, wenn sie schön ist, schon durch den Rhythmus allein im Film wirken, auch wenn sie kein anderes Talent, vor allem kein schauspielerisches hat. Der Tänzer aber **muß** außer dem Rhythmus, den er nicht einmal immer anzuwenden braucht, auf das schauspielerische Können, auf seine Ausdrucksfähigkeit achten.

Dabei darf man dann nicht das Unrecht begehen, vom modernen Kunsttänzer die Anmut des Ballett-Tanzes zu erwarten oder sie bei ihm vorauszusetzen. Wer das dennoch tut, der wird allerdings, ohne daß seine Voraussetzung zutrifft, zur Phrase vom femininen Tänzer kommen. Als vor vier Jahren, in München, mein Tanzfilm gedreht wurde . . Sent M'ahesa und Valesca Gert gehörten damals mit zur Partie ., hatte man diesen Lehrsatz vom femininen Tänzer noch nicht entdeckt; und wenn man mir heute Gelegenheit gäbe wieder vor die Aufnahme-Kamera zu treten, würde ich vermutlich abermals nur als „tanzen könnender Darsteller“, nie aber als — „darstellender Tänzer“ empfunden werden ... Und das wäre gerade das, was ich sagen will: Tänzer sind Schauspieler, wenn sie wirklich tanzen können; wer aber die Tänze nur als Arm- und Beinbewegungen ansieht, ist kein Tänzer im modernen Sinne.



ELINOR ALLEN Phot. Rieß

SÄTZE VON BALZAC

Die Tugend besteht darin, die wilden Anwandlungen im tiefsten Herzensgrunde zu begraben. Und was ist der tiefste Herzensgrund? Ein Freihafen für alles Schlechte in uns. „Zwei Frauen“

Die Phantasie kennt keine Grenzen, wohl aber der Genuß. „Zwei Frauen“

Eine Leidenschaft, die abwägt, ist entartet. „Zwei Frauen“

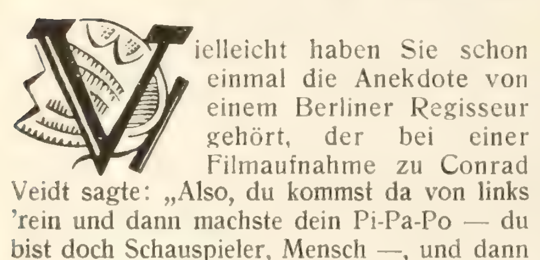
Nur bedeutende Männer verstehen zu lieben. „Zwei Frauen“

In der Medizin ist die Kutsche wichtiger, als das Wissen. „Vetter Pons“

Die Welt hat recht, den Künstlern zu mißtrauen; sie sind schlau und bösartig wie die Affen. „Vetter Pons“

Was denken Sie sich eigentlich
VON DER TÄTIGKEIT DES FILMSCHAUSPIELERS

Von Dipl.-Ing. Fritz Kaufmann



Vielleicht haben Sie schon einmal die Anekdote von einem Berliner Regisseur gehört, der bei einer Filmaufnahme zu Conrad Veidt sagte: „Also, du kommst da von links 'rein und dann machste dein Pi-Pa-Po — du bist doch Schauspieler, Mensch —, und dann gehste rechts ab!"

So werden Sie sich etwa, ohne daß ich Ihnen auf Ihre geschätzten Hühneraugen treten wollte, die Tätigkeit des Filmschauspielers vorgestellt haben: im Laufe des Vormittags im Atelier „erscheinen", sich gemütlich anziehen, dann in 1—2 Szenen Grimassen schneiden, in den Pausen sich in der Kantine erholen, schließlich ausziehen und abschminken, das dicke Honorar in die Tasche stecken, und schließlich im Auto, das die Filmgesellschaft stellt, nach Hause gebracht werden.

Ganz nett, nicht wahr?

Ja, so einfach, wie sich die Sache anhört, ist das nun leider nicht: selbst viele der besten Bühnenschauspieler haben sich in der Filmtätigkeit getäuscht und haben einsehen müssen, daß es beim Film für sie keinen Blumentopf zu gewinnen gibt. (Hoffentlich lassen Sie sich auch davon überzeugen und fragen bei der Redaktion vom „Filmland" oder bei mir nicht etwa an, wie Sie Filmschauspieler werden können!)

Der Bühnenschauspieler wirkt durch Wort und Geste. Durch die Eigenart der Bühnentechnik ergibt sich, daß fast alle Geschehnisse e r z ä h l t werden: zu s e h e n bekommt man nur verhältnismäßig wenig. So ist auf der Bühne der Ausdruck des Wortes das Wichtigste. Selbst wenn der Schauspieler nur seine Rolle herunterleiern würde, wäre der Inhalt der Worte allen verständlich. Anders beim Film! Das Fehlen des Wortes muß durch etwas anderes ersetzt werden: durch eine solche unerhörte Ausdrucksfähigkeit des Schauspielers, daß die Sprache nicht vermißt wird. Ein schlechter Schauspieler kann im Film den Effekt erreichen, daß er ohne die Zwischentitel absolut unverständlich wäre, ja, man könnte unbedenklich eine Szene im ersten Akt mit einer anderen im fünften Akt umtauschen, ohne daß dabei ein Schaden — aber auch kein Vorteil — entstünde. Der Filmschauspieler hat sein ganzes Bemühen auf ein einziges Ziel zu richten: Phonetik in optische Momente umzusetzen.

Stellen Sie sich einmal vor, ein Schauspieler hebt auf der Bühne im Lauf des Spiels seine Arme nach vorne. Sitzen Sie in der ersten Reihe des Parketts, so sehen Sie die Arme anders, als wenn Sie in einer Seitenloge oder auf der Galerie säßen. Bei der Filmaufnahme gibt es nur ein einziges Auge, das Objektiv, und dies würde die Arme des Schauspielers in einer häßlichen Verkürzung sehen, die Geste würde häßlich wirken, ihre Wirkung wäre gleich Null. — Dieses einfache Beispiel soll Ihnen zeigen, wie sehr sich der Filmschauspieler auf die Tatsache einstellen muß, daß sein Publikum im Objektiv des Aufnahmeapparats sitzt.

Dieses Objektiv muß sich der Schauspieler erst erobern — aber es hat auch gar zu viele Tücken, z. B. sieht es so erschreckend gut, viel besser als das menschliche Auge! Wenn es weit fort ist (in der Totalaufnahme), ist es ja noch erträglich, aber wenn es sich ganz dicht vor dem Gesicht aufpflanzt (in der Großaufnahme), ist es der größte Feind des Schauspielers. Es sieht die kleinste Runzel, es sieht den zu flüchtig angeklebten Bart, es ist unerbittlich in der Aufdeckung des kleinsten Fehlers. Die Großaufnahme ist im Film dasselbe wie das Opernglas im Theater, nur muß sie der Filmschauspieler viel mehr fürchten als der Bühnenschauspieler das Glas.



Studien der Mimik

Noch einige andere Schwierigkeiten, die in bezug auf das Optische zu beachten sind und die das Spiel erschweren: die Gegenspieler nicht zu verdecken, in der Nahaufnahme nicht zu schnelle Bewegungen auszuführen und vieles andere mehr.

Diese „technischen" Ueberlegungen müssen auf den noch nicht routinierten Filmschauspieler hemmend wirken, müssen ihn in der Geste noch hilfloser machen als auf der Bühne.

Und was ist Geste im Film? Etwa das fratzenhafte Verzerren des Gesichts, das Rollen der Augen, das Heben und Senken der Brust? Würde der Film mit derlei Requisiten arbeiten, so könnte man ja einfach ein Schema aufstellen, etwa wie:

Erstaunen = Aufreißen der Augenhöhlen,

Nachdenken = Falten zwischen den Augenbrauen,

Erregung = Abwechselnd Heben und Senken der Brust,

Mißtrauen = Zusammenkneifen der Augenlider usw. usw.

Die gute filmische Geste deutet an, sie übertreibt nicht: ein nervöses feines Spiel der Finger, ein kurz aufleuchtender Blick, ein Aufrichten der Gestalt, eine Bewegung der Lippen, all dies kann unendlich mehr ausdrücken als das oben (scherzhaft) aufgestellte Verzeichnis von Grimassen.

Wie verhalten sich nun zwei Schauspieler auf der Bühne und wie im Film zueinander? Spricht beispielsweise im Theater der Schauspieler A., so muß die ganze Aufmerksamkeit auf ihn gelenkt werden und der Schauspieler B. hat sich im Spiel so zurückzuhalten, daß er durch seine Passivität die Wirkung des Gegenspielers erhöht. Anders im Film. Wenn A. spricht, verstehen wir seine Mundbewegungen kaum oder gar nicht — vom Notbehelf des Titels will ich hier absehen —, dafür muß sich aber die Wirkung des Gesagten bei dem Gegenspieler B. bemerkbar machen. B. muß gewissermaßen der Spiegel sein, in dem wir die Worte A.'s, in Visuelles umgesetzt, verstehen können. Dies ist ein grundlegender Unterschied zwischen dem Schauspieler der Bühne und des Films. Und in dem Grade, in dem der Filmschauspieler auf Eindrücke von außen — natürlich kann auch statt des Gegenspielers irgendein Ereignis (selbst Lebloses) auf ihn wirken — in fein getönten Abstufungen reagiert, ist er eben mehr oder weniger zum Filmschauspieler geeignet.

Haben wir bisher von den besonderen Schwierigkeiten des Spiels im Film gesprochen, so vermehren sich diese noch, wenn man an die technische Eigenart der Aufnahme denkt. Auf der Bühne mag beispielsweise ein Zugstück 50 mal hintereinander jeden Abend gespielt werden. Da ist es verständlich, daß dem Schauspieler ein bestimmter Ausdruck oder gar eine bestimmte Szene einmal nicht so gut gelingt, wie an einem anderen Tag. Im Film dagegen gibt es nur eine einzige Aufnahme, die dann, wenn sie erst einmal fixiert ist, viele, viele Wochen und Monate immer wieder gezeigt wird.

Aber die Hauptschwierigkeit kommt erst. Der Filmschauspieler kann nicht wie auf der Bühne seine Szenen in ihrer zeitlichen Folge hintereinander herunterspielen, sondern er ist an die Dekorationen gebunden. Das heißt: im Atelier wird eine Dekoration, beispielsweise ein Herrenzimmer, gebaut und der Schauspieler muß nun sämtliche Sachen, die er nach dem Manuskript in diesem Zimmer darzustellen hat, hintereinander — sagen wir Bild 14, Bild 63, Bild 85 und Bild 134 — zwecks praktischer Ausnutzung der kostbaren Zeit im Atelier spielen, bis die Dekoration erledigt ist. Er muß sich also gewissermaßen sprungweise, nachdem er soeben Bild 14 gespielt hat, in die Stimmung von Bild 63 hineinversetzen und mit absoluter Sicherheit die richtige Stufe der Empfindungsskala, die er sich für die Rolle zurechtgelegt hat, treffen. Mag nun etwa nach 14 Tagen die Dekoration von Bild 86 gedreht werden, die also nach Manuskript unmittelbar der (s. oben) gedrehten Szene 85 folgt, so muß der Schauspieler genau gemäß der Entwicklung seines Spiels nach 14 Tagen die richtige Abstufung in seiner Darstellung finden, die sich folgerichtig an die schon gedrehte Szene 85 anschließt. Dieses genaue Treffen der einzelnen Phasen seiner Rolle, die später wie die Steine eines Mosaiks ein lückenloses Gesamtbild eines Charakters ergeben sollen, ist eins der schwersten Probleme für den Filmschauspieler, wenn er auch hierbei aufs kräftigste vom Regisseur unterstützt wird oder unterstützt werden sollte. Dagegen verblassen alle anderen Schwierigkeiten, wie u. a. die besonders komplizierte Schminktechnik, die beim Film wegen der verwickelten Lichtverhältnisse ganz anderen Gesetzen unterliegt wie beim Theater.

Bretter und Leinwand

von

Mady Christians

Gute Freunde aus ehrlichen Berufen, langweilige Tischherren, Theaterdirektoren und Kritiker fragen mich häufig: „Warum spielen Sie eigentlich Theater?“ Bei Tischherren mache ich einen seelenvollen Augenaufschlag (Großaufnahme) und versichere ihnen, daß mich innerlich etwas dränge, Theaterdirektoren gegenüber erkläre ich brutal, daß ich mich an der Menschheit rächen wolle, und bei Kritikern entschuldige ich mich.

Die ersten Schritte auf die Bretter machte ich in New York aus Neugierde und Uebermut unter den entsetzten Augen des Papas, der mir nach der Vorstellung glückstrahlend versicherte: „Du wirst sicher einmal eine gute Hausfrau.“ Ein solcher Mangel an Urteilskraft bei einem bekannten Schauspieler berührte mich sehr eigentümlich, und mit dem Rufe: „Der Prophet gilt nichts in seinem Heimatlande!“ entschloß ich mich, zur englisch-amerikanischen Bühne zu gehen. Mein Lehrer Frank Reicher hatte sich zwei große Aufgaben gestellt: mir meinen liebgewordenen New Yorker ‚slang‘ auszutreiben und mir das Gefühlsleben der „Julia“, dem ich an sich durchaus wohlwollend gegenüberstand, innerlich nahezubringen. Mit dem Giftmonolog der Julia hatte er kein Glück, denn die vielen dancings, parties und sportlichen hobbies meines ersten Ausgehwinters ließen Gedanken an alkoholfreie oder gar vergiftete Getränke nicht aufkommen.



MADY v. MÜLLER-CHRISTIANS

Das Lieblingsthema aller jungen Mädchen bildeten in diesem Winter die neuen Movie stars, und da Florida auch im Januar als durchaus chick galt, nahm ich bei einer Tanzgesellschaft den Vorschlag von Daniel Frohmann, dem damaligen Inhaber der Famous Players, an, in deren neuem Film „Audray“ einen Backfisch darzustellen, der sehr frech sein mußte und doch unglücklich liebte. Das hat mir immer gelegen. Sechs Wochen Florida und eine Woche zwischen den Jupiterlampen in einem der Riesenateliers — auf dessen einer Seite ein Sünder unter Choralmusik edelmütig wurde, während auf der anderen Tanzmädchen bei einem Foxtrot für ein Lustspiel aufgenommen wurden und ich in der Mitte unglücklich zu den Klängen eines neuen Schmachtfetzens liebte, . . . damit konnte sich die Julia mit ihrer unmodernen Leidenschaftlichkeit doch nicht messen. In meiner ahnungslosen Siegessicherheit schienen mir damals drei Wege offenzustehen:

mich als verwöhnte Tochter eines beliebten Vaters in den Salons verhätscheln zu lassen,

mir als Filmstar ein Bankkonto bei Pierpont Morgan anzulegen

— oder

der staunenden Menschheit zu zeigen, wie man überhaupt Theater spielt.

Der Eintritt Amerikas in den Krieg zerriß für mich plötzlich den heiteren Vorhang, der mich bis dahin von der Wirklichkeit getrennt hatte. Zusammen mit der Deutschen Botschaft kam ich im Frühjahr 1917 nach Berlin. Mein Vater war auf seinem Posten zurückgeblieben. Es mußte sich nun erweisen, ob aus einer begeisterten kleinen Dilettantin eine wirkliche Schauspielerin werden konnte. Als ich in Berlin zum ersten Male dem alten Freund meines Vaters, Max Reinhardt, gegenübertrat, konnte ich meine amerikanische Siegesgewißheit absolut nicht wiederfinden. Und ich kann Reinhardt auch nicht nachsagen, daß er mir geholfen hätte, sie schnell wiederzufinden; das war nämlich mein Glück. Die ersten Versuche in Deutschland zeigten mir, daß meine Liebe zum Theater eine sehr unglückliche war, aber gerade im Unglück erkannte ich die Inbrunst meiner Liebe zum Theater. Mein Beruf als Schauspielerin wurde zum Inhalt meines Lebens. Gott sei Dank konnte ich dann auch bald selbst mein Talent entdecken. Ich habe in Deutschland erkennen gelernt, daß die Vorbedingung für ehrlich verdiente Erfolge eine harte, nie aufhörende Schule ist.

Oft werde ich gefragt: „Was tun Sie lieber, filmen oder Theater spielen?" Ich antworte immer ehrlich, daß ich beides gleich lieb habe. Bei ernsthaftem, künstlerischem Streben ergänzt eines das andere und bietet wechselseitig die Kontrolle für die Aufrichtigkeit vermeintlicher Fortschritte. Der Filmstreifen lügt nie. Aufrichtige Freunde im Parkett, besonders wenn sie Freikarten haben, immer. Auf der Bühne steht jeder Schauspieler mehr oder weniger im Banne der Rolle. Die ganze Atmosphäre des Geschehens steigert ihn über sich selbst hinaus und beseitigt die Hemmungen des Privatmenschen.

Im Filmatelier morgens um 8 Uhr, bei Hämmern und Klopfen, Schimpfen und Fluchen, bei grellen Scheinwerfern auf verschlafenen Augen, hat der Ruf: „Frau Christians, bitte Aufnahme!" lange nicht die belebende Wirkung wie das letzte Klingelzeichen abends in der Garderobe vor Aufgang des Vorhangs. Im Film muß der Regisseur der große Zauberer sein, der mit wenig Worten die Atmosphäre schafft, aus der heraus der Schauspieler eine kurze, aus dem Zusammenhang gerissene Szene lebenswahr gestalten kann. Mein letzter Film mit Joe May, „Der Farmer aus Texas", stellte mich z. B. an einem Vormittag vor die Aufgabe, als kleines Farmertöchterchen mit einem imponierenden Grafen sehr handfest zu flirten und schon eine Stunde später mich durch unseren inzwischen herangewachsenen Sohn für eine sehr minderwertige Behandlung während der Ehe zu rächen. May hat mir die Aufgabe ungeheuer erleichtert, weil er zwei hervorstechende Eigenschaften hat, die das Arbeiten mit ihm zur Freude machen: mitreißendes Temperament — und sehr, sehr viel Geduld.

Ich habe noch einen besonderen Grund, weshalb ich nach einem großen Film wieder gerne Theater spiele. Alle Frauen haben Freude am Reden. Bei der Theaterpremière kann ich drei Stunden lang sprechen, ohne daß mich jemand unplanmäßig unterbrechen darf. Das habe ich nicht einmal zu Hause. Der Filmregisseur dagegen hat ein kleines zweischneidiges, mir sehr unsympathisches Instrument, „die Schere", und bei der Uraufführung des Films darf ich auf dem Hinrichtungsstuhl in der schönen großen Loge nicht plötzlich aufschreien: „Mörder! Du hast mein Bestes geschnitten!"

Weisheiten zum Nachdenken

Der Spott ist das Kind der Unwissenheit; man spottet, wenn man nicht begreift.

Die Liebe ist ein wichtiges Geschäft; wer richtig lieben will, darf daneben kein zweites kennen.

Viel schwerer noch als das schwerste Leid trägt sich eine maßlose Lust.

Liebe mag unerschöpflich sein, Leidenschaft ist es nicht; auch ist es keine kleine Aufgabe für eine anständige Frau, dieselbe weislich auf ein ganzes Leben zu verteilen.

Unsere Schätze müssen so tief vergraben sein, daß die ganze Welt darüber hinschreiten kann, ohne sie zu bemerken.

(Aus „Zwei Frauen")

Unsere unzufriedene Seite

DASSEL-WEIL

DAS LITERATUR-MÄNNCHEN

Sehr geehrte Redaktion,

Ich muß einmal von Ihrer „Unzufriedenen Seite" Gebrauch machen, um mich zu erleichtern; sehen Sie —, genau wie es Künstler gibt, die „so und nicht anders" müssen, die gewissermaßen unter einem inneren Zwang stehen, wenn sie arbeiten, schlafen oder Tee trinken, genau so gibt es auch Kinobesucher, die automatisch handeln, zwangsläufig und notgedrungen. Man spricht sehr viel über das seelische Problem des Künstlers, aber sehr wenig über das seelische Problem des Kinobesuchers, und ich bin — gestatten Sie — ich bin so ein Problem. Ich lese zwar, was die Kritiker schreiben — aber ich habe dennoch meine eigenen Ansichten; ich stehe sogar unter dem Zwang, Ihnen meine Ansichten mitteilen zu müssen, denn sonst — würde ich ersticken. Der Vergleich — oder die Drohung mag etwas kühn erscheinen, ist es aber nicht: ich glaube beispielsweise auch, daß Emil Jannings hätte ersticken müssen, wenn er den Portier im „Letzten Mann" etwas vernünftiger gespielt hätte. Darin ähneln Jannings und ich uns: wir beide müssen eben so, wie wir tun, — und da ich schreiben muß, muß auf alle Fälle, so wird er es mir nicht übel nehmen, wenn ich über ihn so ganz anderer Ansicht bin, als die meisten Leute, die über ihn geschrieben haben. Sie selbst, werte Redaktion, können ja über meine Gedanken die Zeile setzen: „Ohne Verantwortung der Schriftleitung", — dann sind Sie davor sicher, daß man Ihnen Vorwürfe macht.

Aber — was ich eigentlich sagen will: dieser Portier, den Emil Jannings losläßt, ist ein ganz schnurriger Kerl. Ich weiß, daß der Film in der Anlage vortrefflich ist — bis auf den großen Dreh mit dem Autor, der kurz vor Toresschluß sagt: „Hier ist der Film eigentlich zu Ende, und der alte Mann würde vermutlich den Rest seines Lebens in der Unterwelt verkommen, wenn ich nichts anderes beschlossen hätte, ich: Max Gustav Eduard Meyer;" — aber diese Gottähnlichkeit des Dichters, die ganz unorganisch und reichlich aufdringlich in einer sonst künstlerisch erdachten Filmhandlung wirkt, — diese peinliche und unfeine Gottähnlichkeit („Ich bin der Schöpfer und kann mit meinen Geschöpfen machen, was ich will" —) stört mich weniger, als der Portier von Emil Jannings selbst. Das ist nämlich gar kein Portier, so wie Sie und ich und der Regisseur Herr Murnau solche sicherlich kennen gelernt oder beobachtet haben werden, sondern das ist ein echter, rechter Schauspieler, der die Lebenskraft auf Bestellung kommen und gehen lassen kann. Die Selbstgefälligkeit eines Hotelpförtners über seinen Bartwuchs will ich gerne hinnehmen, — aber die endlose Freude an der eigenen Großaufnahme: oh, welch einen schönen Bart habe ich doch! Oh, wie ich mich darüber freue! Oh, wie ich schmunzle, wenn ich ihn zwirble! Oh, wie mir alle zusehen, — alle (im Publikum) ... nur der blöde Page nicht, der doch sonst sicherlich die Augen auf dem rechten Fleck hat . . . — sehen Sie, diese Selbstgefälligkeit an der ewigen Großaufnahme ist gewollt und manieriert. Mag Herr Jannings mir drob grollen: ich kann nicht anders, es muß heraus, ich muß es schreiben. Denn — wenn ich das tu, so liegt es auch im Interesse von Jannings selber. Es gibt für jeden Künstler einen Punkt, wo er — sterblich werden kann. Das ist gewöhnlich dann der Fall, wenn der Künstler weiß, daß er einer ist; und das merkt er vermutlich an den Gagen sehr schnell. Dann stellt sich, wie ich vermute, eine große Sicherheit ein, und im Verein mit ihr das Gefühl: was denn . . . ich kann's ja! Ich kann es mir erlauben, ein wenig ins Publikum hineinzuspielen, heraus aus der Leinwand, herunter von der Bühne.

Jannings ist im „Letzten Mann" dieser Gefahr erlegen, und der Poet Emil Gottfried Arthur Meyer hat ihm den Weg geebnet. Wenn ich Jannings hieße, so würde ich diesen Rollen-

schreiber Meyer ermorden, denn er war der Versucher. Vom duldsamen Regisseur Murnau vielleicht gar nicht zu reden. Man soll Filme schreiben, aber keine Filmrollen. Man soll eine Handlung schreiben, aber keine Sammlung von Großaufnahmen.

Ich wiederhole noch einmal: der „Letzte Mann“ ist — bis zur peinlichen Willkür des Dichters — nein, ein Dichter hat Feingefühl und verbirgt sich hinter seinem Werk; dieser Meyer ist kein Dichter, er ist nur ein Autor! —, also dieser „Letzte Mann“ ist bis auf den individuellen Zwischentitel des Autors vor der Generalerbschaft des Retiradenmannes eine vortreffliche Leistung, — ich wiederhole es, um mich selbst vor Ungerechtigkeiten zu bewahren, die man mir an die Schuhe binden könnte. Aber Emil Jannings hat ganz und gar die Linie verwischt, die das wirkliche Kunstwerk stempelt: er hat aus dem leidenden Pförtner eine Marionette gemacht. Die Linie, die Jannings in ganz grober Manier entwickelt, ist die:

1. Regenwetter. Stramm im Dienst, sogar ein wenig respektlos den kleinen Damen gegenüber. Ein wenig vertraulich.

2. Der Koffer ist zu schwer. Ich knicke ein wenig ein, trinke einen Eierkognak, erhole mich schnell, bin wieder stramm und kerzengrade.

3. Ich komme ahnungslos zum Dienst, sehe meinen Ersatzmann, erschrecke und krauche in einen plötzlich wachsenden Buckel hinein.

4. Ich breche beim Geschäftsführer ganz zusammen, der Buckel wird größer als mein ganzer Rücken. Jetzt bin ich perfekt elend.

5. Im Souterrain verliere ich den Rest von Verstand, ich bin ein absoluter Trottel geworden. Ich verwechsle Schuhbürste und Putzlappen —, ich bin ein hoffnungsloser Fall.

6. Der Nachtwächter muß mir sogar seinen Mantel leihen, damit ich, während ich im W. C. nächtige, keinen Schnupfen kriege. Ich bin nur noch ein Schatten.

7. Ich mache eine Erbschaft, der Buckel flacht wieder in den Rücken ab, meine Haltung wird wie vor vierzig Jahren, ich bin ein bonner Wiwant! Ich habe Lebensart bis in die Serviette, ich bin ein Mann von Allüren und kujoniere den Geschäftsführer.

Das ist, wie gesagt, die ganze grobe Linie, der Jannings folgt, — eine Linie, die einfach unmöglich ist. Ich habe das Gefühl, Hans Emanuel Waldemar Meyer hat Jannings ein Bein gestellt — und der ist schlankweg darüber gestolpert. Aber . . . das ist nur ein Gefühl, es kann auch anders sein. Das mögen die Beteiligten unter sich abmachen. Meine Aufgabe ist es, mich selbst zu erhalten, und da zu meiner Selbsterhaltung vonnöten war, daß ich meinen Zorn von der Seele schrieb, so habe ich es getan. Und ich bin noch gnädig dabei verfahren: ich habe mich nicht mit den Absichtlichkeiten auseinandergesetzt, die der Nichte des Portiers angedichtet werden, — die Herzlosigkeiten . . . und was dergleichen Dinge mehr sind. Wenn auch der Film stumm ist — und es die Hauptaufgabe aller Mitwirkenden sein soll, mit möglichst wenig Texten auszukommen, so muß der Autor doch so weit Mensch sein, daß er die Menschen nicht zu Stockfischen macht. Der arme Jannings kommt, als sein Schwindel daheim entdeckt ist, gar nicht dazu, die Ursache seiner Degradation im Familienschoße zu erklären: aus Furcht vor einem Titel stehen vier Personen einander meterlang stumm gegenüber. Ist das noch Leben? Ist das nicht ganz klipp und klar „Literatur“-Mache?

Und da haben wir die Lösung: Jannings ist über diese Mache gestolpert. Der „Letzte Mann“ ist ein Literatur-Männchen, sonst hätte er im ganzen Leben nicht diese Erbschaft gemacht. Aber, sehr geehrte Redaktion, seien Sie versichert: es war eine schlechte Erbschaft!

Und damit habe ich die Ehre zu sein

Ihr nunmehr erleichterter

Eberhard T . . . . . .

Berlin W.



HOCHSTAPLER WIDER WILLEN

EIN FILM FREI NACH DEM ROMAN VON CARL SCHÜLER: DER DOPPELGÄNGER DES EMIL SCHNEPFE VON ROBERT LIEBMANN

ELLEN KÜRTI

WLADIMIR GAIDAROW

REGIE:
GEZA V. BOLVARY-ZAHN

BAVARIA-FILM DER BAYERISCHEN FILM G. M. B. H.
IM EMELKAKONZERN

URAUFFÜHRUNG DEMNÄCHST

Das endlose Celluloidband
Ein Film-Kalendarium
von Cinemax

20. Dezember.

Dem Verband der französischen Bühnenautoren wird der Antrag unterbreitet, die französischen Filmautoren als gleichberechtigte Mitglieder aufzunehmen. Große Erregung auf allen Seiten: Henry Bernstein wettert sogar hinreißend gegen die Anmaßung der Filmdichterlinge. Der Antrag wird also abgelehnt. Darüber sollte man sich nicht weiter echauffieren: so lange die Flimmerpoeten sich nämlich keine Aufführungstantieme ausbedingen, sind sie auch ihren Bühnenkollegen nicht ebenbürtig. Einen andern Sinn kann ihre Ablehnung ja nicht haben, denn der Bockmist, der auf den meisten Bühnen verzapft wird, gibt auch den französischen Bühnendichtern keine geistige Gloriole.

21. Dezember.

Der Film „Königsmarck", der vor etlichen Monaten von einer französischen Firma in Deutschland gedreht, als deutschfeindlich schon während der Aufnahmen angegriffen, dessen „lauterste" Absicht dann aber an die große Glocke gehängt wurde, — ist soeben vom spanischen Innen-Ministerium für Spanien verboten worden. Warum? Weil — „darin die Gefühle eines Landes verletzt und die Würde eines Landes angegriffen wird, welches Spanien befreundet ist". Welches Land mag das nun wieder bloß sein?

Die Straßen Berlins erleben eine Sensation: eine Lokomotive und etliche Eisenbahnwagen aus den fünfziger Jahren zeigen sich in aller Oeffentlichkeit; am Potsdamer Platz kommt es darüber zu einer Verkehrsstörung, weil die Schupo-Leute behaupten, Eisenbahnzüge gehörten nicht auf die Straße. Erst auf Buster Keatons persönliche Garantie, daß er nur zum „Marmorhaus" fahre, um dort „Bei mir — Niagara" aus der Taufe zu heben, bekommt das vorsintflutliche Schnauferl grünes Licht zum Passieren.

Jannings im „Ufapalast am Zoo", Jannings im „Primus-Palast" — einmal als der letzte Toilettenmann, dann als der erste Mann im

Staate — Nero —, wir leben ganz und gar unter dem Eindruck der stärksten Geschäftigkeit dieses Künstlers. Vor wenigen Tagen erst „Nju“ —, in wenigen Wochen vielleicht schon wieder eine Bombenrolle . . . Wenn die Regisseure etwas schneller arbeiteten, würde Jannings im Jahr sicherlich 52 Filme machen.

22. Dezember.

Ich erfahre: man trägt sich mit der Absicht, zu verordnen, daß Filme, die für Jugendliche zugelassen werden sollen, erst auch von Jugendlichen geprüft werden müssen. Sozusagen also von jungen Leuten im Alter von 18 bis 20 Jahren. — Das ist ganz in der Ordnung, aber doch wohl nichts Neues. Letzthin wurde der Film „Deutsche Helden in schwerer Zeit“ verboten; da waren sicherlich schon Achtzehnjährige in der „Kommission“.

23. Dezember.

Noch kurz vor der Weihnachtsbescherung erreicht mich die Nachricht, daß Charlie Chaplin und Frau Gemahlin ihre Hochzeitsreise im Februar 1925 nach Europa dirigieren wollen. Erste Etappe ist London, — zweite Paris, — dritte: o dürfen wir hoffen, ja? Sicherlich gibt es wieder eine deutsche Fachzeitung, die einen Nachmittagstee zu Ehren Charlies veranstalten und wieder Ballons verschenken wird! Wie mich diese Aussicht gerade zu Weihnachten freut!

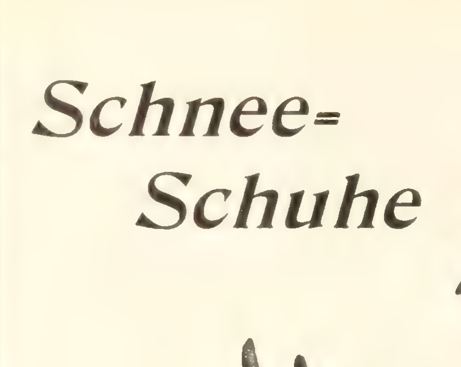
24. Dezember.

Der Film „Deutsche Helden aus schwerer Zeit“ wird infolge Verdikts der Oberprüfstelle nun doch noch zugelassen, — die außenpolitischen Bedenken der Prüfstelle Berlin haben sich als zu kindlich erwiesen, als daß die Oberprüfstelle ihnen hätte beitreten können. Diese Erkenntnis lege ich mir heute unter den Christbaum.

27. Dezember.

Nachdem der bewußte Wiener Regisseur halbnackte Damen im Park von Versailles filmte — nein filmen konnte, ist die französische Regierung vorsichtiger geworden und macht fortan die Erteilung der Filmerlaubnis von einer Vorlage des Drehbuches abhängig. Genau so verfahren auch die Behörden in anderen Ländern: die Mitwirkung deutscher Eisenbahn-Beamten ist bespielsweise davon abhängig, daß sie, wenn sie hinzugezogen werden sollten, keine Rolle spielen dürfen, die den Beamtenstand in den Augen des Publikums herabsetzt. So sorgen die Behörden für ihre Angestellten — wie die Väter für ihre Kinder.

Ein französischer Regisseur, l'Herbier heißt er, macht in Rom Außenaufnahmen, und eigens für ihn wird das seit einhundert Jahren geschlossene Hauptportal der Kirche San Pietro Vinculis geöffnet. Vielleicht hätte für den Film auch die alltäglich benutzte kleine Tür genügt, — aber mit Rücksicht auf den amerikanischen Markt, der nur Großes will, bestand l'Herbier auf der großen Pforte. Wäre der Film nicht erfunden worden — und gäbe es keinen amerikanischen Markt, hätte das Riesenportal noch einmal hundert Jahre ruhen dürfen.



Schnee-Schuhe

Schlittschuhe
Rodelschlitten
Rucksäcke
Windjacken
Skianzüge, Rodelgarnituren
Wolljacken, Sport-Sweater
Klubjacken, Stutzen, Ski-Stiefel
Schlittschuhstiefel, Sportstiefel
Haferlschuhe

liefert in nur sportgerechter Qualität und zu sehr billigen Preisen

Spezial-Sport-Haus A. STEIDEL

Inh.: Georg Leisegang

BERLIN C. 54
Rosenthaler Straße 34-35

BERLIN W. 50
Tauentzienstraße 12

28. Dezember.

Cecil de Mille benutzt den heutigen freien Tag, um seine Koffer zu packen; er wird in der zweiten Januar-Woche in Paris erwartet, wohin gegenwärtig die amerikanischen Filmmagnaten ihre Verhandlungsbasis verlegt haben. — Karl Grune befindet sich in Italien, mehr: sogar auf Sizilien. Da Karl Grune, der nur ein Deutscher ist, aus seinen Reiseplänen und Kofferpackungen aber nur unzureichend Kapital schlägt, läßt sich über ihn nie so viel wie über einen Amerikaner berichten.

29. Dezember.

Ich habe einen Film gesehen, der keinen Star, keine Besetzung, keinen Regisseur und keine Handlung hat — und der mich trotzdem fabelhaft unterhielt: der Film heißt „Mit dem Kurbelkasten um die Erde“ und sein Urheber ist Colin Roß, Globetrotter und Amateur-Kurbler. Wirklich: es gibt Stunden, da möchte man sagen: — ich schenke euch Jannings und Veidt und — wie sie alle heißen . . . Liebe, kleine Erde, was bist du doch groß und mannigfaltig, — und wieviel gibst du denen, die ihre kurzen Tage auf dir mit offenen Augen verbringen.

30. Dezember.

„Die Blumenfrau vom Potsdamer Platz“ heißt der Film, den Jaap Speyer für die „Domo“-Film-Gesellschaft dreht. Es soll hier Berliner Milieu getroffen werden. Seit heute bin ich gegen alle Blumenfrauen mißtrauisch: haben Sie mal die sich unterhalten hören? Der Film kann gut werden. Die Markthalle ist ein Töchterpensionat gegen den innigen Ton am Potsdamer Platz.

1. Januar.

Heute ist der Tag, da man vor sich selber die Pflicht hat, die folgende Bekanntmachung zu erlassen: „Aus Anlaß des Jahreswechsels ist uns eine so große Anzahl von Glückwünschen zugegangen, daß es uns unmöglich ist, jedem Einzelnen persönlich zu danken. Wir bitten, diesen unsern Dank auf diesem Wege entgegennehmen zu wollen und versprechen . . .“ — Also: dieser Tag ist heute. Uns sind jedoch keinerlei Glückwünsche zugegangen, und wir sind ehrlich genug, das einzugestehen. Wir bitten jedoch unsere Leser, beim nächsten Jahreswechsel etwas aufmerksamer zu sein, da wir sonst genötigt sein würden, in Jahresfrist zu erklären: „Aus Anlaß des Jahreswechsels ist uns eine so große Anzahl . . .“ u. s. w.

2. Januar.

Die „Neue Leipziger Zeitung“ hat Lotte Neumann die Frage vorgelegt, was sie machte, wenn sie Henry Fords Vermögen hätte. Lotte Neumann antwortet darauf: sie würde sich ein herrliches Gut kaufen viel Viehzeug halten und nur noch für die Wohltätigkeit filmen. Auch Lya Mara erwidert, sie würde, hätte sie Fords Geld, weiterfilmen. An mich ist man mit der Frage nicht herangetreten, ich hätte nämlich sämtliche Dramaturgen auf Ruhegehalt gesetzt.

3. Januar.

Gloria Swanson, so sich in Paris aufhält, hat 39 Grad Fieber und eine Halsentzündung. So berichtet die Fachpresse. „Sie hatte sich bei

einer Außenaufnahme stark verkühlt" — lese ich, woraus ich entnehme, daß das Mitgefühl über Oesterreich kommt. Ich möchte deshalb alle deutschen Filmstars bitten, sich dieses Mitgefühls für vorkommende Fälle zu versichern.

4. Januar.

In Cansas City — bitte sehr: natürlich U. S. A., vermutlich Massachusetts usw. . . . aber wo Bromberg liegt, weiß kein deutscher Mittelschüler. Also: in Cansas City bringt ein Kassierer die Kassen-Erträge von Sonnabend und Sonntag zur Bank, läßt sich überfallen und berauben. Dadurch kommt ans Tageslicht, daß die Einnahmen 15 000 Dollars betrugen. Und die Filmfirma, die einen Film mit so großartigem Kassenerfolg hervorbrachte, nämlich die „Christie Comedies", beeilt sich, öffentlich festzustellen, daß dieser 15 000 — Dollarfilm „Short Change" hieß. Was wäre das Ergebnis, wenn in Bromberg einem Kino - Kassierer 60 000 Mark geklemmt würden? Zuerst würde die Steuerbehörde von Bromberg kommen und sagen: „Also so gute Geschäfte machst du, mein Junge?" Und sie würde die Konsequenzen ziehen. In Cansas City aber lacht sich der Steuerbeamte vermutlich ebenso ins Fäustchen, wie die „Christie Comedies" und der Kino-Besitzer: jetzt wird erst der Andrang einsetzen. Und wahrlich: lebte ich in Cansas City, — jetzt ginge ich auch hin!

5. Januar.

Rin-tin-tin kommt . . . vermutlich kommt er sogar nach Berlin. Denn in diesem Jahr tritt er eine Europa-Tournee an, wozu er seinen Dresseur Lee Duncan auch mitnimmt, — er wird sich auf den maßgebenden Varietébühnen persönlich vorstellen. Jackie Coogan - Vater hat gegen Lee Duncan schon die Klage wegen unlauteren Wettbewerbes angestrengt und die Reklame-Reisen nach Europa als sein Monopol erklärt.

6. Januar.

Welchen Beruf hat Max? Das ist die Frage. Max nämlich ist ein fauler Junge aus dem neuesten Richard Oswald - Film „Lumpen und Seide", eine Berliner Type, die so ganz rätselhaft lebt und allerlei e r lebt. Die Vertriebsfirma „Dewesti" hat auf die beste Lösung des Problems Preise von zusammen 2000 Goldmark ausgesetzt. Das ist ein löblicher Anfang! Viele Kinofreunde werden mir aber in einem recht geben: in den m e i s t e n Filmen bleibt man sich vollkommen im unklaren darüber, „wovon" die Menschen leben: die angegebenen Berufe stimmen meistens nicht, und häufig fehlen sogar die Berufsangaben. Und dann: — was die Leute alle für Geld ausgeben! Und wie sie mit den Trinkgeldern herumschmeißen. Ich würde mich gerne an einem allgemeineren Preisausschreiben beteiligen, aber es müßten dann auch Preise ausgeschrieben werden, die das Problem, wovon ich unterdessen lebe, spielend lösen.

7. Januar.

Mich geht's ja eigentlich nichts an: — aber ich erfahre, daß in Amerika Fox, Warner Brothers und Ince massenweise ihre Angestellten entlassen und die Produktion einschränken. Und so etwas macht mich immer unruhig, ob man nun bei Fox engagiert ist — oder nicht. Denn schließlich: was machen wir in Deutschland, wenn es keine Fox-Filme und Warner Brothers-Filme mehr gibt? Ob wir, die wir so gerne amerikanische Filme spielen, nicht eine Hilfsaktion für die Gefährdeten einleiten sollten?

8. Januar.

Endlich habe ich wieder einmal so recht. [illegible] von Herzen im Kino weinen können: ich sah den Film „Großmutter" im „Bafag"-Theater, Kurfürstendamm. Ach, wie wohl wird einem, wenn einem die Tränen kiloweise abgezapft werden. Die „Mutter" - Filme waren ja schon heulerisch— lieber Herr Setzer: „heuchlerisch" stimmt auch, aber setzen Sie man „heulerisch"! ; was aber dieser „Großmutter"-Film darin leistet, geht in keine Regentonne. Ich bekomme Zustände, wenn ich an eine Großmutter- und Großvater-Epidemie denke . . . und vollends an eine vermutlich noch weichere Urgroßmutter-Epidemie. Großeltern aller Länder, verteidigt euch gegen diese Gefühls-Schmarotzer!

9. Januar.

Ein Bombenerfolg: Lumpen und Seide. Und das nur durch zwei Künstler, durch Maly Delschaft, die boykottierte, — und Reinhold Schünzel. Alles andere ist daneben Pappe und Blech. Aber Lumpen und Seide —, das ist ein Gedicht. Das Preisausschreiben: „Was ist Max?" – erscheint nachgerade unnötig; dieser Max ist ja unser bester Freund. Jeder von uns hat so einen Kunden in der Bekanntschaft! Auch Sie, der Sie eben energisch den Kopf schütteln!

10. Januar.

Im Augenblick sieht es so aus, als ob Lya de Putti für uns verloren ist: — sie hat einen Vertrag unterzeichnet, der sie wahrscheinlich nach Amerika entführt. Honorar — wöchentlich 2000 Dollar. Wären nach unserer Zeitrechnung 30 000 Mark, in Amerika aber immerhin nur soviel wie 8000 Mark. Na, das müßte Lya de Putti auch bei uns herausgeholt haben. Und das macht diesem angeblichen Vertrag gegenüber, wenigstens was die Bedingungen angeht, zunächst skeptisch.

Gloria Swanson läßt sich scheiden; ihr Mann hieß — oder vielmehr heißt heute noch: Herbert Somborn und ist Kaufmann in Los Angeles. Ich bitte sämtliche Swanson-Fanatiker, dies in ihren Notizbüchern zu vermerken.

Ich habe eine Aversion gegen Griffith. Erst hat er, als das in Amerika Erfolg versprach, Deutschland angepöbelt, — dann hat er sich selbst dementiert. Weiter hat er einen historischen amerikanischen Film gemacht, der proamerikanisch war und in England Anstoß erregte, dann hat er, als man ihn in London nicht akzeptieren wollte, umgearbeitet, hat seine Sympathien für England unter Eid gestellt – und ist doch durchgefallen. Also — ich habe eine Aversion gegen Griffith, weil mir seine geschäftlichen Mittel nicht gefallen.

11. Januar.

Ein Kinobesitzer in den Rheinlanden klagt darüber, daß er zur Vorführung von „jugendlichen" Filmen der besonderen Zustimmung seines örtlichen Schulrates bedarf, während die Jugend zu den am Orte stattfindenden Damen-Ringkämpfen bis in die Nachstunden Zutritt hat. Nu wenn schon: vermutlich ringen dort Damen der Gesellschaft?


JOCHHEIM
4 Aufsehen erregende Bände
Tarzan
Tarzans Sohn
In eleganter Kassette Gm. 19.20
Band 1. Tarzan bei den Affen.
affen Geraubten.
Band 2. Tarzans Rückkehr. Führt über Amerika. Paris. Al-
gier und die Wüste
Band 3. Tarzans Tiere. Sieht ihn in den Urwäldern Afrikas
Band 4. Tarzans Sohn. Neue spannungsgewaltige Urwald-
Jed. Bd. etw. 300 Seit
Halbl
4,80
Brehms Tierleben, 6 Bände
6 Bände mit 150 Bildtafeln
u. für 4000 Seit. Text. Alle 6 Bde
30.00, Halbled
45.00
5 Tage zur Ansicht liefern wir diese Werke mit bedingungs-
gefallen und auf Wunsch unter Anrechnung eines
10 Pro-
zentgegen 6 Monatszahlungen
aberbei Rucksendung sofort zur Verfugung
Buchhandlung Bial & Freund, Berlin S 42, Alexandrinenstr. 97
Postscheckk.: 29 652
Bestellschein Ich bestelle hiermit bei der Buchhandlung Bial & Freund, Berlin S 42,
4 Tarzan-Bände in Halbleinen in Kassette, Gm. 19.20 / Brehms Tierleben
6 Leinenbände Gm. 30.00; in 6 Halblederbänden, Gm. 45.00 / Ich bin berechtigt. die Sendung bei
Nichtgefallen innerhalb 5 Tagen zu ückzusenden. Die Begleichung erfolgt durch 6 Monats-
zahlungen. Die erste Rate ist nachzunehmen. Erfüllungsort Berlin - Mitte.
Ort, Datum und genaue Adresse:
Name und Stand:
860



Erstaufführung der „Nibelungen" in Brüssel: Am Schluß der Vorführung schließen 350 belgische Kinobesitzer auf den Film ab. Die Berliner Unken, die den „Nibelungen" einen baldigen Untergang prophezeiten, haben wieder einmal unrecht bekommen.

12. Januar.

„Der Ritt ums Leben" heißt ein amerikanischer Film, der sich durch zwei Dinge auszeichnet, nämlich durch einen verblüffenden Ritt auf schmaler Festungsmauer — und durch die Darstellerin der Königin Elisabeth von England, Miß Claire Eames. Es gibt viele Verehrer der Hauptdarstellerin dieses Films: Mary Pickford, und sie ist auch lehr nett. — aber etwas Unerhörtes ist der erste Auftritt der „jungfräulichen" Königin Elisabeth. Es sei jedem dringend geraten, den Film um dieser einen Szene willen zu besuchen. Diese Frau ist ein Feuilleton wert!

13. Januar.

Gloria Swanson hat sich mit einem Pariser Reporter telefonisch über ihre Ehescheidung unterhalten und dabei dementiert, daß sie den Marquis Falaise, der ihr in diesen schweren Tagen mit Rat und Tat zur Seite stand, heiraten wolle. Sie hat gesagt: „man kann doch mit einem Gentilhomme ausgehen, ohne daß man ihn heiraten müßte". — Damit hat Gloria Swanson den Nagel auf den Kopf getroffen: von „müssen" kann nicht die Rede sein. Denn — dem Gentilhomme stand „nur" »une femme gentille« gegenüber.

15. Januar.

Das „Baiag"-Theater in Berlin geht heute in den Besitz von „Fox"-Amerika über. „Baiag"-Berlin endete mit k. o. im ersten Jahrgang. „Fox"-Amerika hält die Meisterschaft vom mittleren Kurfürstendamm. Weitere Einzelheiten demnächst.

17. Januar.

Heute wird etwas bekannt, was Sensation machen muß: die Münchener „Emelka" bereitet eine Expedition nach Indien vor, um in Gemeinschaft mit wohlhabenden Indern das Leben Buddhas zu verfilmen. Die Rolle von Buddhas junger Frau hat Prinzessin Maya Deve übernommen, die Kostüm-Ausstattung Herr Tagore junior. Anfang Februar sticht die Expedition gleichzeitig mit dem Schiff in See. Als Mitwirkende wurden sämtliche Eingeborene Indiens gewonnen; die Dekorationen von Bombay und Umgebung werden mit benutzt werden. —

20. Januar.

Die Faszisten sind so ungestüm, daß Regisseur Fred Niblo mit seinem ganzen Ensemble die römischen Außenaufnahmen zu seinem Ben Hur-Film plötzlich abbrechen und nach Kalifornien zurückkehren mußte. — Es steht zu befürchten, daß die amerikanische Regierung wegen der dadurch entstehenden Verluste diplomatische Schritte bei Mussolini einleiten wird. Es ist wirklich empörend, daß die lächerlichen politischen Wirren in Italien freie Bürger der nordamerikanischen Union an der Vollendung ihrer künstlerischen Arbeiten hindern. Hoffentlich schließt sich Deutschland den energischen Schritten in Rom an.



Korrespondenz

[illegible]



Theo, Magdeburg. Aber natürlich: der Kater Felix ist ein lebendes Tier, er hat nur die Fähigkeit, seinen Schwanz bisweilen abzumachen und daraus allerlei Fragezeichen zu formen. Das ist eine Folge der vollendeten Dressur, der dieses Tier unterworfen wurde; dem Vernehmen nach, soll diese Variation jetzt als Rasse gezüchtet werden. Vielleicht besorgt Ihnen die „Ufa“ ein Exemplar davon? Schreiben Sie doch einmal hin. — Sonst hatten Sie wohl keine Schmerzen?

Xxx, Plauen i. V. Sie Allerärmster! Nehmen Sie doch anschließend ein kaltes Fußbad — oder versuchen Sie es mit einer tüchtigen kalten Abreibung. Hierbei ist allerdings zu beachten, daß man auf der rechten Rückenseite abwärts, auf der linken Rückenseite aufwärts reiben muß, sonst wirkt dieses Rezept nicht einschläfernd, sondern aufregend. Luciano Albertini wird sich nicht schlecht freuen, wenn er erfährt, daß seine Filme dermaßen schlafraubend auf Sie wirken. Also: rechts runter, — links rauf, verstanden?!

Koralle, Reichenberg in Böhmen. — Oder heißt's Kralle? Aber davon abgesehen: wer verlangt denn von Ihnen, daß Sie Harpunier werden sollen? Ich wüßte Ihnen auch wirklich keinen Lehrer nachzuweisen. Wären Sie nicht ausgerechnet aus dem schönen Reichenberg (salut dem prächtigen Jeschken!), so würde ich meinen: wie groß müssen die Kartoffeln sein, die auf Ihrem Acker wachsen.

H. T., Libau. Und das soll ich glauben? Nein, lieber Freund, daß diese Künstlerin ein Autogramm verweigert, ist einfach unmöglich. Ihr Brief muß verloren gegangen sein! Ich bin überzeugt, wenn's ginge, würde diese Dame ihre Autogramme telegraphisch ausgeben.

Phantast in b-moll, Schöneberg. Ja, den Film habe ich auch gesehen, aber ich teile Ihre Beobachtungen nicht so ganz. Es ist natürlich falsch, wenn Sie meinen, daß mit dem Filmtitel „Broadway-Fieber“ der Boxkampf bezeichnet werden solle, der hier etliche Akte lang sich hinzieht. Ich bin vielmehr der Ansicht, daß das eigentliche Fieber unsichtbar bleibt, weil es ja eine innerliche Angelegenheit ist. Wer nun in diesem Film fieberkrank ist — und ob der beteffende Fall später einmal tödlich enden wird, das weiß ich in der Tat nicht zu sagen. Jedenfalls dürfte es sich um eine schleichende Sache handeln.

Weiße Perücke, Wien. Ob Sie für den Film zu alt seien? Ja, —, das kommt drauf an. Vor drei Jahren waren Sie achtundzwanzig, schreiben Sie. Gnädigste: Sie sind auch heute erst vierundzwanzig, — gewiß! In weiteren drei Jahren werden Sie abermals erst siebenundzwanzig sein . . . Ich glaube, Sie sind schon zu alt.

Helen Franklin, Romanshorn. Brav so: Sie bitten um ein ganz originelles Pseudonym. Aber was haben Ihre Kümmernisse mit unserm „Filmland“ zu tun? Oder wollen Sie uns in die nötige Stimmung versetzen, Ihre selbstverbrochenen Gedichte zu prüfen? Sollte das der Fall sein, so bitte.

DER BÜCHERWURM

Da liegt mir dieses Mal ein Buch vor von Marietta Schaginian; „Abenteuer einer Dame“ nennt es sich und stammt aus dem Malik-Verlag, Berlin. Man vermutet eine lebenslustige Geschichte, etwa eine, die von kostbarem Schmuck und dienenden, zumindest aber bezahlenden Kavalieren handelt, und man stößt auf . . . die Irrfahrten einer vornehmen, begüterten Russin durch die sowjetistische Revolution. Irgendwo im südlichen Rußland findet Alina Sworykina einen Unterschlupf: ihr Mann gehörte zu den Denykinschen Ministern und floh, als die sowjetistische Welle auch dieses Gebiet erfaßte. Er nahm nicht nur reichliche Bargelder mit, sondern auch den gesamten, kostbaren Schmuck seiner Frau. Und Alina mußte zusehen, wie sie durch das wildbrandende rote Meer einen Weg auf eine rettende Insel fand. Sie schloß sich, eine frühere Zufallsbekanntschaft ausnutzend, einem der Volkskommissare an, — sie arbeitete für die Masse und bewunderte die zum Teil stupide Begeisterung dieser Masse . . . aber sie verlor sich trotzdem nie in einer Verehrung der grandiosen Bewegung, sondern blieb Weib auch in der Not so weit, daß sie sich in ihren Protektor verliebte. Diese an sich anspruchslose und sicherlich im Rahmen einer blutigen Revolution auch kleine, unbedeutende Geschichte, erzählt Marietta Schaginian mit ganz einfältigem, schlichtem Ausdruck. Und sie verrät mit der Innigkeit, die sie dem Empfinden der Alina zu geben weiß, mit dem problematisch erscheinenden Eindringen in die slavische Psyche des Massenbewußtseins, daß für uns und für die schöne Literatur der kommenden Zeit die große Revolution nicht mehr die französische, sondern die russisch-sowjetistische sein wird. Sie birgt mehr der Geheimnisse und mehr der enthüllenden Grausamkeiten, als die von 1789. Das Büchlein der Schaginian wird jeder Leser mit Befriedigung aus der Hand legen.

Je weiter wir von den bewegten Tagen des Weltkrieges und der städtischen Revolutionen von 1918 abkommen, umso mehr treten überhaupt die Romane in den Vordergrund, die sich mit diesen Ereignissen befassen und sie als Relief benutzen. Von Schulze-Berghof

liegt beispielsweise sein neuer Roman „Wettersteinmächte“ vor, erschienen im Verlage von Theodor Weicher, Leipzig. Das stattliche Buch umfaßt beinahe 600 Seiten und tastet ungefähr an allen Problemen, die der große Krieg aufgerührt hat. Man hat Schulze-Berghof hier und dort den großen Apostel eines neuen, besseren Deutschlands genannt, — und auch in diesen „Wettersteinmächten“ bringt er in der Person des einstigen Theologen und jetzigen Nietzscheaners Friedwart Volkbert den Propheten eines wunschloseren Deutschtums, aber — was mich angeht — ich werde bei diesen Leuten, die Withalm, Freiling, Volkbert und weiß Wotan wie, heißen . . . einen bitteren Beigeschmack nicht los. Man kann oft nicht umhin, all das Nette und Freundliche wie ein Märchen zu lesen, und die ausgesprochene Unwirklichkeit erhöht sich noch durch den grausamen Buchstil, in dem die Leute reden. Ein Werk, das die Menschen unserer Tage aufrühren, das ihnen ins Gewissen reden soll, darf sich nicht in diesen literatischen Tiraden bewegen. Zudem ist die moralische Bedeutung des Helden Volkbert eigentlich nirgendwo dargetan. Seine Frau glaubt an ihn, aber was tut er während des Krieges? In welcher Hinsicht ist er, der sich etliche Tausende zum Erwerb eines Kulturheims in Mittenwald ausleihen muß, eine Figur, die vom Mammon ablenkt und einen geistigen Schwung in die deutschen Massen tragen könnte? Wo sind die positiven Resultate seiner Arbeit? Was kann er an wirklichen Werten seines eigenen Kopfes den volkswirtschaftlich bedeutenden Arbeitsfrüchten des erstbesten Industriemagnaten entgegensetzen? Diese Freilings und Volkberts und Withalms sollen zuerst einmal arbeiten — und dann wird man sich mit ihnen über die Macht der Idee auseinandersetzen können.

Im gleichen Verlage von Theodor Weicher gibt der Wiener Dichter Roderich Meinhart sein neues Buch „Madonna Einsamkeit“ heraus, das das Schicksal eines Arztes schildert, der sich von unserer Zeit angeekelt fühlt und die Berge mit ihrer Stille aufsucht. Der Poet hat das Recht, absonderliche Charaktere zu zeichnen, — aber er hat auch die Pflicht, die Motive der einzelnen Handlungen zu erläutern. Und da scheint es einigermaßen rätselhaft, daß ein im akademischen Leben fertiggewordener Mediziner urplötzlich den Weltekel bekommt und vor seiner Frau und deren Mutter die Flucht ergreift. Es gibt viele unter uns, meine ich, die der modernen Tanzmusik, der Revue und andern geschmacklosen Nuditäten der Gassenhauer-Literatur die Gefolgschaft versagen, — wenn also der Schmerz über diese Dinge zarte pathologische Formen annimmt, so bedarf es ganz präziser Schilderungen, um das Extrem der übertriebenen Prüderie verständlich erscheinen zu lassen. — Für die Freunde einer an sich genügsamen Seelenschilderung wird Meinharts „Madonna Einsamkeit“ natürlich trotz dieser Schwächen eine vielbegrüßte Gabe sein, zumal die zehn ganzseitigen landschaftlichen Lithographien von Hans Strohhofer, welche dem

Buche illustrativ beigegeben sind, einen starken Reiz ausüben.

Umso derber kommt uns Jolanthe Marés in ihrem Roman einer Liebeshungrigen, „Die fremde Frau"; verlegt bei Wilhelm Borngräber. Jolanthe Marès gehört zu den Schriftstellerinnen, die nur ein Problem kennen. Im vorliegenden Buch wird dieses Problem so abgewandelt, daß eine junggebliebene Mutter mit recht stattlicher erotischer Vitalität als Konkurrentin der eigenen Tochter auftritt und dieser für eine einzige Liebesnacht den Mann ausspannt. Das ist aber auch der letzte Taumel, der der schönen Dorothea Schott blieb: hinterher kommt eine Eisenbahn-Katastrophe, und nachdem Dorothea zwei Männer in den Tod jagte, bringt sie sich, als sie sich verstümmelt sieht, mit Morphium die Befreiung von der unstillbaren Lebensgier. „Die fremde Frau" also ist die Mutter, die für das eigene Kind stets eine Fremde geblieben ist. Das Buch ist für diejenigen bestimmt, die nicht genug von der Liebe . . . lesen können, denn sie kommen hier ganz gewiß auf ihre Kosten. Das sehr hübsche Umschlagbild des Buches wurde von Hahn gezeichnet.

Aus dem Verlag Albert Langen in München liegt aus der Sammlung „Bücher der Bildung" ein neuer Band vor. „Die schönsten Essays von Taine". Diese Ausgabe enthält vor allem „Das große Jahrhundert" und „Die Essays über Balzac". Der Druck der „Bücher der Bildung" ist vorzüglich, so daß manch ein Literaturfreund für die ruhigen Stunden gerne auch auf Taine zurückgreifen wird. Es ist gewiß kein Unrecht an den Lebenden, wenn man den Toten immer wieder bescheinigt, daß auch sie Geist und Schärfe des Witzes hatten.

Ein unterhaltsames Buch, das zudem nur unterhalten will, ist Robert Heymanns „Narrentanz der Liebe", der soeben in der Kypros-Bücherei von Franz Moeser Nachf. in Leipzig herausgekommen ist. Die Kyprosbücher sind, wie es scheint, als eine Sammlung erotischer Literatur gedacht; — in den Vorankündigungen überwiegt der Name Marie-Madeleine, der ja auch in unserer ersten Nummer mit einem besonderen Gedicht vertreten war. Robert Heymann erzählt in seinem Roman, der ein vorzüglich getroffenes Münchener Kolorit hat, den Werdegang einer kleinen Göre, die elternlos in die Zirkusatmosphäre verschlagen wird, dann aber den üblichen Weg aufwärts nimmt und endlich eine wirkliche Rolle in jener Welt spielt, in der man sich nicht langweilt. Teils ist sie Schauspielerin, teils auch nur ausgehaltene Dame, — und immer hetzt sie, wie man sich das so vorstellt, von einem erotischen Erlebnis zum andern. Schließlich aber, nachdem sie allerlei Männer unglücklich gemacht hat — es sind auch Männer danach! —, scheitert sie an einem einzigen, dem der Sieg über sie auch herzlich schwer fiel und der vielleicht nur dadurch zu seinem Triumph kam, daß er bei einem andern, einem reineren Weib die wahrhafte Natur wiederfand. Mie aber — denn Mie heißt die andere — geht den Weg ins Uferlose,


SEIT 1818
KAHLBAUM
LIKÖRE
Spezialmarken:
NAZDAR
GOLD-ORANGE
BLACKBERRY BRANDY
CURAÇAO WEISS

sie verschwindet ganz einfach und wird vermutlich einmal irgendwo in der Gosse enden. Die Münchener Leser werden an diesem Buch die Aufdeckung vertrauter Stätten — und die Zitierung vieler Persönlichkeiten der früheren Bohême ganz besonders schätzen.

Für Freunde wissenschaftlicher Lektüre ist ein neues Buch von Otto Hauser erschienen, verlegt bei Georg Westermann. Der Titel „Rasse und Kultur" verrät, daß Hauser hier sein spezielles Gebiet der Rassenfrage einmal von einer übersichtlichen kulturellen Warte aus betrachtet: er übernimmt es nämlich, abzuwägen, wie weit die blonde Rasse an den Ereignissen der Historie und Prähistorie richtunggebend beteiligt ist. Man mag zu dem Problem des nordischen Menschen stehen wie man will, man wird die vornehme Art Hausers immer sympathisch finden müssen, und das umsomehr, als er niemals leichtfertig urteilt und verurteilt, sondern jedem Gesicht, jeder Mischung, jeder „Rasse" gerecht wird. Das Buch ist wieder recht fesselnd geschrieben, behandelt in großen Bildern die ganze Weltgeschichte vom Rassenstandpunkt — und enthält viele bunte und einfarbige Beilagen.

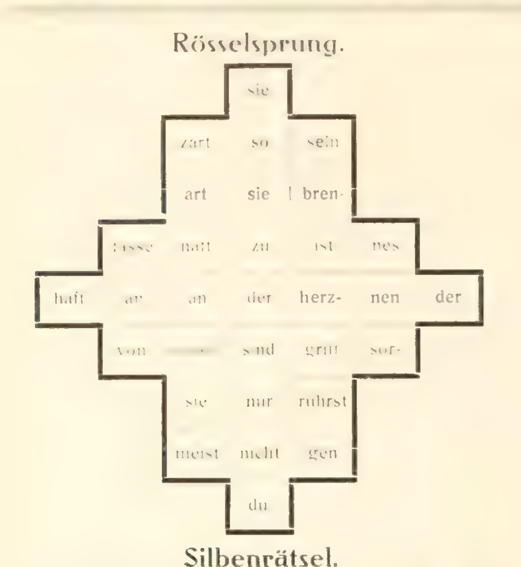
Die bekannte „Deutsche Bibliothek", deren Zahl von handlichen roten Bändchen nun bereits ganz erklecklich gestiegen ist, hat einen neuen Band folgen lassen: Robert Hamerlings „Ahasver in Rom". Was an diesem Buch zuerst fesselt, ist die von Professor Wolbe gegebene historische Darstellung der Entwickelung der Legende vom „ewigen Juden". Es wird den meisten unbekannt sein, daß der Name Ahasver zum ersten Mal 1564 auftauchte; von da an nahm er dann die Phantasie der Dichter in Anspruch und wechselte immer und immer wieder seinen poetischen Gehalt. Hamerlings „Ahasver" betrachtet den ruhelos Wandernden schon längst nicht mehr als ewigen Juden, sondern als rastlosen Menschen überhaupt; Hamerling war also einer der ersten, der die Legende auf den General-Nenner des ewig Wertvollen brachte. Das Buch ist für stille, beschauliche Stunden; für gehetzte Menschen und für hastige Straßenbahnlektüre ist es nicht geeignet.

Die Edición Moerlins in Berlin, die gewissermaßen das spanische Pendant zur englischen Tauchnitz Edition ist, hat drei neue spanische Ausgaben herausgebracht, und zwar José M. de Pereda, „Escenas Montañesas", R. Cansinos-Assens, „El Llanto irisado" und Ruben Dario, „Azul . . ." Der Druck dieser spanischen Texte ist fast besser als der der Originalausgaben. Da das Interesse für die spanische Sprache als die zweitwichtigste Handelssprache der Welt bei uns im Wachsen begriffen ist, kann die allgemeine Beachtung dieser verdienstvollen Edición Moerlins nur von Wert sein. Namentlich die famosen kurzen Skizzen von Cansinos-Assens sind kostbare spanische Volks-Literatur, und die typischen Gebirgler-Szenen Peredas haben heute einen unbestrittenen Weltruf. Das Bändchen von Ruben Dario mutet fast wie ein Sammelband aus dessen Werken an: wir würden im Deutschen etwa sagen: „das Schönste von Dario" . .


Hoffmann
Gut-Deutsch
Schokolade
Edel und rein wie der Name
Von höchstem Wohlgeschmack
Das Beste für die deutsche Familie
Verlangen Sie „Gut Deutsch" bei Ihrem Konfiturenhändler

FÜR DIE VOM SCHARFEN GEISTE

Rösselsprung.



Silbenrätsel.

ba—bac bat be bel bel bert chau de deau—di di e e ehr eichs—el en ex feld—gel gnat gut haupt he i i i—i in jeff kam ke la le lich—lie mann mer na nar ne nel nie phus plic plo reth—ro sa sab sae sal salz san siv stoff ty var wers xe za.

Aus diesen Silben sind 26 Worte zu bilden, deren Anfangs- und Endbuchstaben, beide von oben nach unten gelesen, einen Satz ergeben.

Die Worte bedeuten:

1. Meerstraße nördl. von Borneo. 2. bedeutenden Mediziner. 3. jüd. Feiertag. 4. franz. Eierweinsauce. 5. deutschen Dichter. 6. deutschen Staatsmann. 7. Art des Scherzes. 8. serb. Münze. 9. Landschaft in Thüringen. 10. Blume. 11. Heilmittel, von Nr. 2 eingeführt. 12. deutschen Schriftsteller. 13. Muratti-Zigarette. 14. Ort in Palästina. 15. weibl. Unhold. 16. etwas Gefährliches. 17. russischen Staatsmann des vorigen Jahrhunderts. 18. französischen erotischen Schriftsteller. 19. Waffe. 20. Krankheit. 21. österr. Alpenlandschaft. 22. Maß. 23. Stacheltier. 24. Naturerscheinung. 25. Gefühl. 26. Land in Asien.

Filmsternsuchrätsel.

1. . . . . Die Finanzen des Großherzogs
2. . . . . Gib mich frei
3. [illegible] Im Schatten von Paris
4. . . . . Der perfekte Diener
5. . . . . Der Traum vom Glück

In die leeren Felder sind die Namen von Filmschauspielern bzw. Filmschauspielerinnen zu setzen, die in den vorstehenden Filmstücken die Hauptrollen geben. Die Anfangsbuchstaben, von oben nach unten gelesen, ergeben den Namen eines bekannten Filmschauspielers

---

Des Zauberers Sonnenfahrt. Die Geschichte eines Namenlosen

Von [illegible]

. . . Wie im Krampf hielt Vanderhem die Zügel. Er, dessen Fahrkunst weitberühmt, dessen Zuchtpferde einen internationalen Namen besaßen, er hielt mit so starren Fäusten die Zügel umkrampft, daß die Pferde, gewohnt an die leichte, geschmeidige Hand ihres Herrn, unruhig die Köpfe warfen. –

Bald mußte die Hauptstraße erreicht sein, jene Straße, auf der die Deutschen wohl mit ebenso bitteren Gefühlen wie er dem Rheine zuwanderten. Vanderhem wollte nicht nach Deutschland. Er wußte nicht, wie sich in der nächsten Zeit die Dinge entwickeln würden und glaubte sich im friedlichen Holland bei einem guten Freunde sicher aufgehoben.

So ging es dahin, bis in der Ferne erst leise, dann mächtig anschwellend, wie die Orgel eines Domes ein Singen zu ihm herüberklang, das mit starkem Griff das Herz umkrampfte. Da sangen sie, diese Deutschen, geschlagen von einer Welt von Feinden, betrogen um Ehre und Sieg, sangen sie auf fremdem Boden ein Abschiedslied, ihr Abschiedslied: „Deutschland, Deutschland über alles!"

Ja, sie konnten singen, sie hatten ja noch ein Vaterland, eine Heimat, deren Boden sie entsprossen waren, deren Menschen ihre Brüder und Schwestern und deren Himmel, Wind und Wolken das Gemälde ihrer Tage war und blieb. Ihm aber blieb nichts, nicht Heimat, nicht Bruder, nicht Freund. Verstoßen, verbannt, wurde er in ein fremdes Land gehetzt. Ohne Scholle, ohne Vaterhaus, ein Abenteurer, ein Namenloser, einer, der bestimmt war, auf des Schicksals wogendem Meer zu treiben . . . .

Anfang und Fortsetzung dieses Romans finden Sie in „Die Filmwoche", Heft 4 ff.

Magisches Dreieck.

A	A	B	M	M
M	M	M	M	
O	O	S		
T	U			
U				

Samum
atom
mob
am
m

Die Buchstaben sind so zu ordnen, daß die Reihen gleichglautend sind und ergeben:

1. Wüstenwind. 2. Kleinster chem. Teil eines Stoffes. 3. Pöbel. 4. Präposition. 5. Konsonant.

Kl.

Auflösungen aus voriger Nummer.

Silbenrätsel.

1. Winter, 2. Einar, 3. Reibe, 4. Sassnitz, 5. Isthmus, 6. Chikago, 7. Läertes, 8. Erika, 9. Ichneumon, 10. Chrestomatie, 11. Tahiti, 12. Brevier, 13. Erratum, 14. Hermelin, 15. Erschaffung, 16. Rhenania, 17. Rarität, 18. Schenkendorff, 19. Erato, 20. Note, 21. Kauffahrteischiff, 22. Aeronaut.

Wer sich leicht beherrschen kann
ist keine Herrschernatur.

A. O. Weber.

Verwandlungs-Aufgabe.

Uwe Jens Krafft.

Zahlenrätsel.

1 **P**aul Richter
2 **A**lter
3 **U**lrich
4 **L**atte
5 **R**ichter
6 **I**rrlicht
7 **C**apuletti
8 **H**aut
9 **T**richter
10 **E**rpel
5 **R**ettich.

Kammrätsel.

1. Georg. 2. Nervi. 3. Andra. 4. Terra. 5. Lilie. 6 Amsel. 7. Stern.
Gunnar Tolnaes.

Rösselsprung.

Es gibt wohl manchen Fall,
Wo zuviel Offenheit
So lächerlich erscheint,
Daß niemand sie verzeiht.

Mitunter ist es gut,
Wie's uns auch widerstrebt,
Daß wir verbergen, was
Uns tief im Busen lebt.

Molière.

Verantwortlich für die Redaktion Margarethe Schmeyers, Berlin; für den Anzeigenteil Hans Kiebach, Berlin-Charlottenburg 4
Verlag: „Die Filmwoche", Verlagsges. m. b. H., Berlin SW. 68, Neuenburger Str. 4.
Druck Deutscher Schriftenverlag G. m. b. H. Berlin SW. 11

Für alle Filminteressenten!

Filmliteratur.

Thea von Harbou: „Das Nibelungenbuch" . . . . M 5.50
Der Weg zum Film . . . . . . „ 2.—
Kino-Novellen . . . . „ 1.—
Das Lichtbildbuch . . . . „ 4.—
Die Lichtbildbühne, Luxusausgabe „ 5.—
Jahrbuch der Filmindustrie . . . „ 15.—

Biographien.

Henny Porten . . . . „ 1.—
Asta Nielsen . . . . „ 1.—
Jackie Coogan . . . . „ 1.—
Gunnar Tolnaes . . . . „ —.50

Fachliteratur.

Die Organisation im Film und Theaterbetrieb . . . . . . „ 3.—

Kino-Adressbuch 1922-23 . . . M. 20.—
Wie führe ich mein Kino . . . . „ 2.50
Das stehende und laufende Lichtbild . . . . „ 2.—
Prüfvorschriften für Lichtbildvorführer . . . . „ 2.50
Die Reichsfilmprüfung . . . . „ 2.—
Kino-Kalender 1924 . . . . . . „ 1.50
Die Kinematographie der Gegenwart, Vergangenheit u. Zukunft „ 1.—
Carl Mayer: Das Drehbuch „Sylvester" . . . . „ 5.—
„Im Fluge über den Ozean" . . „ 1.—

Sindbad-Bücher.

Maurice Renard: „Orlacs Hände" „ 6.50
Otto Soyka: „Eva Morsini" . . „ 5.—
Elsa Maria Bud: „Dr. Gallieni" „ 6.50
Norbert Jacques: „Ingenieur Mars" . . . . „ 4.50

Dr. Edgar Beifuß: Das Kulturfilmbuch „ 10.—

Filmpostkarten!

Ein schönes Geschenk für jeden Filmfreund!

Geschmackvolles Album enthaltend 40 **Nibelungenkarten** . . . . GM. 6.50

Dito enth. 50 Aufnahmen beliebter Künstler . . . . GM. 8.—

Serien zu 12 Stück . . . . GM 1.80

sowie Einzelkarten fast aller prominenten Künstler nach Wahl.

BÜCHEREI DER FILMWOCHE

BERLIN SW 68, Neuenburger Str. 4

Potsscheckkonto: Berlin NW 7, Nr. 155655.

Versand gegen Nachnahme oder Voreinsendung des Betrages nebst Porto.

DIE KARAWANE KOMMT!!!

Diese Nachricht wird sich in der deutschen Filmwelt mit Windeseile verbreiten.

DEUTSCHE AUSWANDERER

sind unterwegs nach Oregon und in die Goldfelder Kaliforniens!

ZAHLLOSE PLANWAGEN

rollen westwärts durch die Prärie! Keine Mühsal, keine Hungersnot kann die deutschen Bauern aufhalten, die

DURCH DIE WIRREN DER REVOLUTION

gezwungen wurden, sich im Westen Amerikas eine neue Heimat zu suchen.

DEUTSCHE TATKRAFT, DEUTSCHER WAGEMUT

zieht mit den deutschen Eroberern von Wildwest in die Farm.

DER WEISSE MANN UND DIE ROTHAUT

treffen sich in wilden Kämpfen.

DEUTSCHE PIONIERE

sind es, die die Karawane über Flüsse und Gebirge trägt. Die Eroberer Wildwests breiteten Amerika zwischen zwei Ozeanen aus.

DEUTSCHLAND UND AMERIKA

werden **durch das gewaltige Filmwerk an die Schicksalsgemeinschaft** seiner Zeiten erinnert. Darum erwartet das deutsche Publikum mit äußerster Spannung

DIE KARAWANE



NATIONAL-FILM A.G.



Landeshuter Leinen- und Gebildweberei

F.V. Grünfeld

Größtes Sonderhaus für Leinen und Wäsche



Berlin W 8 · Leipziger Straße 20-22

Die ***Hauptpreisliste*** *Nr. 174 N (mit 1500 Abbildungen) wird auf Wunsch zugesandt*


Filmland
DEUTSCHE MONATSSCHRIFT
BEITRÄGE VON
LIL DAGOVER
FRIDA RICHARD · KLEIN=ROGGE
GOTTFRIED HUPPERTZ · HANS MIERENDORF
ERNST HOFMANN
PREIS 1 MARK
Nº 5 · MÄRZ · 1925



LILLIAN GISH

„Die weisse Schwester"

Uraufführung: Mitte März im Marmorhaus

Metro-Goldwyn-Film der Phoebus-Film A.-G.


Keine unnötige Sorge
liebes Väterchen —
Eine
SINGER
IST
Die beſte Mitgift

Der Inhalt



GUSTAV LOHSE // BERLIN // GEGR. 1831



Über die Heide . . .

Ueber die Heide hallet mein Schritt;
Dumpf aus der Erde wandert es mit.
Herbst ist gekommen, Frühling ist weit —
Gab es denn einmal selige Zeit?
Brauende Nebel geistern umher;
Schwarz ist das Kraut und der Himmel so leer.
Wär' ich hier nur nicht gegangen im Mai!
Leben und Liebe — wie flog es vorbei!

Schatten, Schatten — überall!

Droben am Himmel ziehen sie entlang, der Sturm rüttelt an den Bäumen, er läßt die Augen am Stamm aufwärtsgleiten, am Stamm, an den Aesten, an den Zweigen, und dann huscht der Blick über die Zweiglein hinaus und fährt über das Heer wilder Wolken, das sich dort oben quirlend und kochend gebärdet. Schatten ziehen über den Himmel, und Schatten ziehen über die Heide. Menschen, die einstmals waren, die einstmals bauten und bestellten, ziehen als Schatten über die endlose Ebene, — Reste einsamer Gehöfte liegen umher, hier einmal, dort einmal. Uralte sandige Wege ziehen in Windungen und Krümmungen vorüber, — geleiten zu Hauptstraßen und wandern darüber hinaus in neue Fernen, zu andern Resten von Bauwerken, zu noch stilleren Winkeln der Heide . . .

Und überall rauscht aus den wirrenden Stürmen die Sage ihre sonderbaren, ihre harten und wilden Geschichten heraus. Schat-



OSSI OSWALDA AM STEUER — Phot.: Preß Photo

ten setzen Geschichte voraus; — wo keine Schatten, ist auch keine Vergangenheit. Alte Völker haben sie; — neue Völker, die sich jung fühlen, die töricht stolz sind in dem Bewußtsein, keine Tradition, keine Geschichte zu haben, sehen die Welt anders, kindlicher, unvergänglicher.

Schatten, — Schatten!

Die deutsche Geschichte ist voll von ihnen, – und auch die deutschen Geschichten leben von ihnen. Wir alle leben von Erinnerungen, von Nachklängen, die wir nur dumpf und unklar als Erinnerungen empfinden. Die weite, ewige, endlose Fläche um uns, die Fläche aus Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, ist von Schatten erfüllt . . .

Und alles, was wir tun, lebt gleichfalls durch sie.

Alles, was wir tun, weckt das Echo der Erde, ist der Widerhall einstiger Zeiten. Kann es anders sein, als daß die deutsche Poesie sich von diesem Widerhall nährt? Und kann, wenn schon die Poesie gut die Hälfte ihrer Eigenart aus dem Boden saugt, — kann dann der deutsche Film, der auch nur ein Kind deutscher Gedanken ist, etwas anderes sein, als ein Erzeugnis der jahrhundertealten deutschen Seele? Die Elemente, die uns formten, die Elemente, die unsern Boden bildeten und seine wirtschaftliche und politische Geschichte schrieben, klingen und singen noch heute im deutschen Gemüt . . .

Es ist der Wind, der alte Heimatslaut,
Nach dem das Kind mit großen Augen schaut,
Bei dem es einschläft, wenn er weitersummt,
Der es erweckt, wenn jählings er verstummt;
Bei dessen Schauern Baum und Strauch erbebt
Und tiefer in den Grund die Wurzeln gräbt —
Was bist du anders denn als Baum und Strauch?
Du keimst, du blühst — und du verwelkest auch.

Theodor Storm, dem wir diesen stillen, deutschen Vers verdanken, hat ja wie selten jemand die schattenumwobene Phantasie des deutschen Flachlandes besessen, — er, der Heidedichter, der Schöpfer des „Pole Poppenspäler“, des „Herrn Etatsrats“, des „Bötjer Basch“ und des „Schimmelreiters“, hat auch die „Chronik von Grieshuus“ geschrieben, in der die Weite und Schwere unermeßlichen Leides, die Düsterkeit menschlicher Leidenschaften und die Wildheit des Zorns mit allen starken und finstern Gewalten der Heide-Natur zusammenklingt und Sorgen und Freuden vergangener Zeiten aus dem Schattengrab der alten Burg Grieshuus neuerstehen läßt. Eng verschwistern sich die rasenden Schemen dort oben mit den Schemen, die aus den Ruinen der Burg wiederaufwachsen, und niedersächsischer Bauernwille kämpft wie vor Jahrhunderten um Hab und Besitz, um Ehre und Weib und Kind . . .

Es gibt auf dieser Erde, die in ihren edelsten Gebieten unter der ermüdenden Last unsterblicher Traditionen keucht, nichts Heiligeres, als die Anerkenntnis der Schmerzen anderer, die Anerkenntnis der Schmerzen von einst sogar. Das Schicksal furcht seine tiefsten und klarsten Spuren dort, wo wir sie bis zu Ende überblicken können — und wo die Gerechtigkeit bereits den letzten Schlußpunkt gesetzt hat. Nur in der Fabel —? Nur im Märchen —?

Ach, es ist ja so gleichgültig, das Märchen von der Wirklichkeit zu trennen. Der Theodor-Storm-Film „Aus der Chronik von Grieshuus“, dieser deutsche und schöne, langnachhallende und würdevolle Film Arthur von Gerlachs, ist der bodenständigste Film, der seit langem, langem gemacht wurde. Und er ist aus der Form dichterischer Erschauung zur offensichtlichen, wahrhaftigen Tatsache geworden: die Heide hat ihre Schatten beschworen und sie ins wirkliche, greifbare Leben gerufen . . .

Es gibt keinen Film, der inbrünstiger wäre, als dieser „Grieshuus“-Film; selbst der Aschenputtel-Film war internationaler Besitz!

Und die Spannung?

Vielleicht sagt ein Neunmalweiser: Theodor Storm kenne keine Spannung. — Ach, was weiß denn die vorlaute Superklugheit von der Spannung, die im einfachen bürgerlichen Schicksal liegt? Was weiß sie denn von der Kraft jener Tragik, die das Leben formt und die so schlicht ist, daß sie dem Schreibtischgeklügel ewig unverständlich bleibt?

Storm kannte die Schatten des Schicksals, — und der Film Arthur von Gerlachs kennt sie auch . . .

Und deshalb — und weil dieser Film so ganz, ganz wunderbar deutsch ist vom ersten Bild bis zum letzten — muß man ihn lieben . . . und muß seinen Urhebern herzlichen Dank wissen . . .

Paul Ickes.



Phot.: Schneider

LIL DAGOVER

HYMNUS AUF DEN FILM

Epilog von Max Moecke.

Zauberhaft vereinen sich in Dir die Gesetze lichthafter Schwingung, und der Verstand der Menschen, die Dich lieben und hegen, der heilige Wille hoher Künstlerschaft und das Sehnen der Menschen nach lichten Träumen! Als Du wurdest, erlebte die Menschheit ihre Träume und Wünsche, ihr Weinen und Lachen wieder; ihre Unzulänglichkeit und das Streben nach Finsternis oder Licht. Lange schon, ehe der Geist des Menschen Dich mit dem gewährenden Zauberspruche eines Gottes in die Welt der Wirklichkeiten treten ließen, lebtest Du als bunte Verkettung, als bewegte Wunschkraft und bildwirkendes Träumen in den Seelen der Menschen. Kein äußeres Gebieten oder Verbieten konnte die Folge Deiner Bilder, die Lebensart Deiner Gestalten bestimmen, denn eine jede Seele gebar Dich als ihr Eigenstes, angetan mit dem Stempel ihrer ureigenen Geistigkeit – auch Ungeistigkeit, und nur mit blumigem Wort oder mit bildendem Stift, mit schaffender Hand und geformter Materie konnte die Seele zur Seele künden, was sie bewegte. Auch heute noch lebst Du, Filmreihe der Gedanken in den Seelen, auch heute noch tragen die Menschen schwer an den Lasten Deiner Bilder, deren Wirklichkeit ihnen nicht bewußt, und deren Verantwortung ihnen nur eine Phrase dünkt solcher Menschen, die ihnen auch das Träumen und Hoffen noch verbieten möchten.

So bist Du, eingetreten in die Welt der Wirklichkeit, von einem neuen Stern begleitet, behaftet mit den Eigenarten der Abermillionen derer, die gewünscht, an Dir geistig gebaut haben. Die Schwüle der Sinnlichkeit hast Du geerbt durch den Zauberspruch leidenschaftdurchglühter Träume, den Hang zu Abenteuern und Fehlern, ebenso wie Deinen sieghaften Willen zum Reinen, zum Aufstieg in die Höhen geistigen Genusses, hehrer Kunst und durchgeistigter Liebe.

Wie der Orgelchoral der Meister durchbraust Dich die Gestaltungskraft des Genies, wie lichtes Frühlingklingen durchsonnt Dich das Fröhlichsein der Kindheit. In Dir schimmert das Sonnenlicht, das sich opalisierend im edlen Weine fängt, in Dir betet der Abendschein am Gnadenbilde des Waldkirchleins. Das Stöhnen verröchelnder Tyrannen durchzittert Dich, und der Ritt des Todesheeres, und kichernd durchgaukeln Dich Zwerge und Sylven menschlichen Schabernackes, Kindertränen würzen den gährenden Most, der bereitet ist in Dir, der Menschheit ihr eigenes Herzblut zu trinken zu geben, auf daß der Arme an dem Freudenbecher des Reichen teilhabe, der unbewegliche Geist an den Märchenträumen der Dichter und die engbrüstige Tugend ahnen lerne das Blutsrauschen der Leidenschaft.

Gefährlich bist Du als Trank, Film, denn gleich möchtest Du die Menschen machen, da Du Tugend und Lust, Zufriedenheit der Armut und die Leiden aus den Herzensgärten der Reichen vertauschen möchtest in den Herzen der Menschen, die Dich trinken. Stets wirst Du in Gärung und Wandlung sein, Atome des Giftes, der Fäulnis und Zersetzung weise mischen mit edlem Blute und gefangener Himmelssonne, und stets wirst Du den einen nach kurzem Nippen schon berauschen, während der andere Dich wird in Freudenbechern gefahrlos schlürfen können, denn Du bist wie die Menschheit und deren Sein, denn Dich – – [illegible] – – die Träume der Menschen! – – – –



VON WEIMAR NACH NEU-BABELSBERG

VON LIL DAGOVER

Im Anfang war — Weimar...

Ich befand mich mit meinem Mann, dem Schauspieler Daghofer, auf einem Ball, — als Hausfrau, als Frau meines Mannes — und als nichts weiter sozusagen. Wirklich — als nichts weiter

Da lernte ich Robert Wiene kennen.

Ich war Frau Daghofer, saß still in meiner Ecke, — antwortete, wenn man mich fragte, — und schwieg, wenn man mich in Ruhe ließ. Die Literatur war eine schöne und gute Sache, mein Mann war ihr auf sogenanntem dramatischen Gebiet ergeben — und ich war die Hausfrau.

Absichtlich sage ich: das war der Anfang. Denn ich stelle mir jeden Anfang als eine ruhige und beschauliche Sekunde vor. Als etwas Stilles und Feierliches, aus dem sich die Unruhe erst ganz allmählich ergibt, fast möchte ich sagen: nach dramatischen Gesetzen.

Robert Wiene sagte an jenem Abend zu meinem Manne: „Wissen Sie, man könnte mit Ihrer Frau viel Geld verdienen!" Worauf mein Mann erwiderte: „Setzen Sie meiner Frau bloß keine Rosinen in den Kopf!"

Ich dachte über diese kurze, knappe Unterhaltung nicht weiter nach, — ich vergaß die Rosinen — und vergaß beinahe auch Robert Wiene. Beinahe —! Ganz nicht! Denn es schimmerte hinter den letzten Häusern von Weimar ja jene freie Erde, die ich schon in frühester Jugend in all ihrer fessellosen, tropischen Schönheit lieben gelernt hatte; — und wer je an sich erfuhr, daß die Erde sich nicht mit engen Grenzen einschließen läßt, behält die Ahnung des Großen, Unermeßlichen selbst... als Ehefrau.

Darüber verging wieder fast ein halbes Jahr

Bis ich ein Telegramm erhielt, das mich — kurz und bündig — zum Filmen abrief. Robert Wiene hatte die Weimarerin nicht vergessen.

Die Weimarerin?

Nun ja, — beinahe doch. Die deutschen Pensionsjahre waren wie im Fluge an mir vorübergegangen, — typische Pensionsjahre, wie sie Aberhunderten von deutschen Mädchen bekannt und geläufig sind. Ich hatte in Baden-Baden gelernt, in Karlsruhe, in Tübingen, in Calw, in Mannheim... und zuletzt in Weimar, und hier hatte ich, gerade sechzehn Jahr alt, den Schauspieler Daghofer so lange angehimmelt, bis er mich nach einem weiteren Jahre — oder bis ich ihn — oder nein: bis wir uns nach einem weiteren Jahre heirateten. Wirklich also war Weimar meine Wahlheimat geworden, — ich durfte mich schon als Weimarerin betrachten.

*

Um diese Zeit saß der Vater zwar noch immer in Madoen auf Java, schrieb von Zeit zu Zeit — und verschob doch immer wieder sein Kommen. Der Oberforstmeister Seubert — so hieß er, heißt er heute noch — konnte sich noch immer nicht von seiner wogenumspülten Insel trennen. Was hätte er auch — so mochte er denken — in diesem kühlen, trockenen Europa sollen? Seine Frau, unsere liebe Mutter, lebte sowieso nicht mehr: sie war kurz nach der Heimreise in meinem sechsten Jahr dorthin gegangen, woher es kein Wiederkommen gibt, — und meine Schwester und ich wußte er in guter Hut. Zwar träumten wir beide noch immer von unserm Häuschen in den Bergen von Tosari...., aber wir waren doch froh, einem Klima entronnen zu sein, das es mit uns nicht gut zu meinen schien.

Und außerdem hatten meine Schwester und ich viel, viel damit zu tun, eine vernünftige,



einheitliche Sprache zu erlernen. Denn das Gemisch von Holländisch, Malaiisch, Javanisch und Deutsch, das wir auf Java als Sprache und Verständigungsmittel gestammelt hatten, erwies sich als reichlich unzureichend für kontinentale Begriffe. Ich möchte fast bedauern, daß die Verwandten, die unsere Erziehung in den Pensionaten beaufsichtigten, keine Probe von diesem Sprachengemisch zurückbehalten haben: vielleicht wäre das eine Knackmandel für das Orientalische Seminar gewesen ...

Jedenfalls war es ein weiter Weg von Tosari — nach Weimar, nicht nur in geographischer Hinsicht, sondern auch in anderer, ideeller. Und wer weiß! Vielleicht wäre der Weg zur Berufung in diesem Dasein noch komplizierter und verwickelter ausgefallen, wenn die ersten Veilchen, die ich dem Schauspieler Daghofer schickte, und die erste, schüchterne Autogrammbitte nicht den geschilderten, ganz verblüffenden und ganz unerwarteten Erfolg gezeitigt hätten ...

*

Der Ausgang des ersten Filmversuches war eigentlich — ich weiß nicht recht, ob er ermutigend war ... oder nicht. Ich hatte, wenn ich es mir heute überdenke, nicht einmal eine leichte Rolle in dem Film; mein Partner war Arnold Rieck. Ich hatte eine Griechin zu spielen, eine Rolle mit leichter Persiflage, mit ein wenig Komik im Charakter. Die Angelegenheit ging immerhin reibungslos vorüber, und als die Aufnahmen vorbei waren, kehrte ich freudig und ohne fühlbaren Ehrgeiz nach Weimar zurück. Der Film war für mich aus dem Bereich des Unerreichbaren emporgehoben, und damit war ich, wie es schien, zufrieden.

Aber nach beinahe einem Jahre kam ein weiterer Antrag, — und zwar von Alwin Neuß, der mich als Partnerin begehrte. Ich schwankte zwischen Ablehnung und Zusage — und entschied mich schließlich wirklich, dem Film meine Feindschaft anzusagen. Ich refüsierte. Die ruhige und schöne, ausgeglichene Atmosphäre von Weimar hatte mich so eingelullt, — meine Würde als Hausfrau hatte mich so ganz gefangen genommen, das ich in das bereits bekannte Land des Films nicht weiter eindringen wollte ...

Ich hatte sozusagen festen Fuß in der Literatur gefaßt, und ich wünschte, aus meinen Beziehungen zur dramatischen Muse nicht herausgestört zu werden.

Das wünschte ich ...

Und doch nahm ich schließlich das Angebot von Alwin Neuß an. Der lockende Ruf ver-



Auf Urlaub — Phot.: Hoffmann

stummte auch nach der ersten, etwas impulsiven Ablehnung nicht, — meine erste Filmrolle verhieß mir weitere Erfolge ... Und eine gewisse Unrast nach dem weiten Draußen flammte selbst im Schoße der Theater-Atmosphäre immer wieder und wieder auf und ließ mich die angebliche Wunschlosigkeit der Hausfrau nichtachten. Lange Zeit hindurch machte ich mich an der Seite von Alwin Neuß mit der eigentlichen Filmwelt vertraut und lernte selbständig gehen —, selbständig handeln. . . .



Phot.: Binder

✶

Eigentlich war es in mehr als einer Hinsicht ein Wagnis: die Verwandten rümpften nämlich die Nasen und dachten nicht gut von mir. Wie das eben so ist, wenn man aus einer Offiziers- und Beamten-Familie kommt und nun die fixe Idee hat, eigene Wege zu wandeln. Zwei solcher Sorgenkinder — nein: Sorgenkinder ist falsch! Aber zwei Angehörige gab es, die man ganz aufmerksam im Auge behielt. Einmal war dies ein Onkel von mir, der General Berthold v. Deimling, der sich für die allgemeinen Begriffe etwas zu demokratisch gebärdete; — und dann war ich selbst Mittelpunkt der Obacht, weil man daheim dem Film mißtraute.

Nichts half: der Onkel ging ebenso seinen Weg, wie ich auch, — und wir beide wurden die zufriedensten Menschen dabei.

Ich namentlich, weil mir der Film allgemach — na, dreiviertel meines Lebensinhaltes geworden ist. Ich nehme nun einmal diese Arbeit sehr ernst, — ich spiele nicht „so nebenher“, sondern betrachte jede Rolle als eine wirkliche Aufgabe. Nur eben mit der kleinen, bescheidenen Wunschhaftigkeit im Innersten, daß ich nicht immer als „Salondame“ betrachtet werden möchte. Es hat sich nämlich die Gepflogenheit herausgestellt — und „abgestempelt“ werden wir ja alle im Laufe der Zeit! —, mich als „Salondame“ schlechthin anzusehen. Das ist mir ein wenig konträr. Gewiß könnte ich einesteils damit zufrieden sein, denn die Arbeitsmöglichkeit einer Salondame ist ungleich umfangreicher und längerwährend, als etwa die einer Naiv-Sentimentalen; aber wenn ich mir die Skala meiner Filmrollen vergegenwärtige, so will es mir doch scheinen, als ob ich in tieferen, dramatischen Rollen etwas glücklicher und zufriedener gewesen sei. Ich weiß nicht recht, wie ich das sagen soll — ich glaube jedoch, daß ich als „Salondame“ keine Gelegenheit habe, so starke dramatische Akzente zu entwickeln, wie ich es gerne möchte — und auch bereits mit Erfolg getan habe. Die Partie, die ich gegenwärtig innehabe, nämlich die der „Toni Seidewitz“ in „Der Demütige und die Sängerin“, wird mir, hoffe ich, wieder Gelegenheit geben, mich von der ersehnten stärkeren Seite zu zeigen.

✶

So fing's nämlich an, — unter der Regie von Fritz Lang war es.

Lang hatte einen zweiteiligen Film gemacht, in dem etwas von einem „goldenen See" vorkam; in diesem Film spielte ich die Rolle einer mexikanischen Sklavin. Und in dieser Rolle fiel ich auf. Warum — weiß ich nicht; schließlich war ich dieselbe wie in den Filmen mit Alwin Neuß... Aber als „mexikanische Sklavin" beschäftigte ich die Phantasie des Publikums, und das wurde auch in der „Ufa" bemerkt. Seitdem ich Weimar mit Berlin vertauscht hatte, gehörte ich der „Ufa" an, und noch heute, nach Jahren, habe ich das Ensemble nicht gewechselt.

Wenn aber jemand erst einmal die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich gezogen hat, ist sein Schicksal besiegelt; ich glaube das — im Bösen, wie im Guten.

Auch als Madame Butterfly wurde ich beachtet, — und nun riskierte man den ersten großen Wurf: den „Müden Tod".

Wieder war es Fritz Lang, der ihn wagte. Und er hatte ihn, wie ich glaube, nicht zu bereuen. Die erste große Rolle in einem so prachtvoll angelegten Film wurde gewissermaßen die Wendung in meiner ganzen Arbeit; sie entschied über meine Rollen überhaupt — und machte mich zum glücklichsten, wenn vielleicht auch zum ernsten Menschen. Ich wußte nun, was ich vorher gefühlt hatte: Ich wußte, daß mich nicht Eitelkeit bewog, dem Filmbilde anzuhängen, sondern daß ich eine innere Befreiung in der Formung von Menschen und ihren Schicksalen fand.

„Der müde Tod" wurde auch für mich ein Markstein.

★

Wir suchen Marksteine um an ihnen die Etappen unseres Lebens zu messen, um Erfolge, Mißerfolge und Wandlungen klar überblicken zu können. Vielleicht aber sind auch diese Marken nur zufällige, geringfügige Aeußerungen eines schlichten, unveränderlichen Zusammenhanges. Warum wurde die einfache, geradlinige Rolle, die ich im „Müden Tod" verkörperte, der augenscheinliche, äußere Wendepunkt? Ich glaube, weil diese Rolle so ganz und gar für mich bestimmt war, — weil ich ganz und gar „ich" bleiben durfte, und das auch noch — nein, das v o r a l l e m da, wo — um meine eigenen Worte von vorhin zu gebrauchen — die dramatischen Akzente... m e i n e Akzente waren. Es ist die alte Geschichte von der Einfachheit der menschlichen Natur, die mir hier einfällt und die — alles zu erklären scheint. Wenn's überhaupt etwas zu „erklären" gibt!

Wenn ich mir's recht überlege, so habe ich die Unge-

Der berühmte „letzte Strich"

künsteltheit von jeher geliebt. Noch heute denke ich es mir als das Beste und Schönste für meinen Lebensabend, einmal ein kleines Haus in aller Einsamkeit und Weltabgewandtheit zu besitzen — und ringsherum um dieses Haus einen großen, großen zoologischen Garten. Ich möchte alles Getier, das in der Arche Noah versammelt war, um mich haben, Zweifüßler und Vierfüßler, — und ich möchte in dieser Einfachheit des Lebens, die ich mir ganz primitiv ausmale, diese Erde verlassen. Es klingt absonderlich, wenn ich das sage, doch es ist ehrlich und ungesucht: auf Menschen könnte ich eher verzichten als auf das Getier. Und dabei habe ich nicht einmal traurige Erfahrungen mit den Menschen gemacht. Wirklich nicht!

Aber — zurück zur Sache.

Von diesem riesengroßen zoologischen Garten habe ich bisher nur zwei Katzen um mich versammelt, eine blaue Perserkatze — und eine weiße Angorakatze mit vergißmeinichtblauen Augen, aber schon fasse ich, in diesem Zusammenhange wenigstens, diesen kleinen Tierpark als ein Dokument auf, das die Liebe zur Primitivität beweist. Oder besser gesagt: die Liebe zur Einfachheit, die mit der Liebe zur Natur und ihren anspruchslosen Wesen immer verbunden ist.



„Und dann wünsch' ich mir ein kleines Haus in aller Einsamkeit . . "

War die Dramatik vom „Müden Tod" aber nicht ganz und gar einfach, ungezwungen und natürlich? Ja, das war sie. Und darum konnte mir auch die Einheitlichkeit des Schicksales gerade in diesem Film zu allererst gelingen.

✶

Die Natur umfaßt für mich — unsere ganze Erdkugel.

Ich stelle es mir beispielsweise sehr schön vor, von dieser kleinen Erdkugel recht viel zu sehen — und später einmal, wenn ich die Augen zum allerletzten Mal schließe, mir sagen zu können: es gibt auf diesem Planeten nicht mehr viel zu schauen für mich . . .

Deshalb auch habe ich unter allen Wünschen nur einen dringlichen und großen, einen unübertönbaren: das ist der, zu reisen — und unsere ganze Erde kennenzulernen. Vor etlichen Wochen war ich in Aegypten, — die Tage, die ich am Nil aufwärts bis nach Assuan verbrachte, gehören zu den tiefsten Erlebnissen, deren ich mich entsinnen kann. Denn ich möchte unter Reisen nicht ganz allgemein das Umherfahren verstehen, sondern das Sichbeschäftigen und Begreifen, das Eindringen in die Lebensformen und Lebensbedingungen anderer Völker. Welche wunderbaren, unerhörten Erschließungen müßte einem beispielsweise eine Reise durch Mexiko vermitteln? Oder durch Indien?

Ich habe ja nur einen kleinen Teil unserer unmittelbaren Nachbarschaft kennengelernt; denn wenn ich daran denke, daß ich nur erst England, Irland, Nordspanien, Aegypten, Italien, Holland und Frankreich aus b e w u ß t e r Anschauung kenne, so bleibt mir noch viel, sehr viel zu tun übrig.

✶

Irland!

Da liegt auf der Karte von Großbritannien

ein kleines, grünes, flaches Inselchen, dicht neben dem großen England—Schottland . . . Und doch ist dieses Inselchen so unsagbar schön . . . Und doch sind seine Bewohner so prachtvoll großzügig — und zweckbedacht. Ich bin eine Frau, — Gott sei Dank! — sage ich so gerne darüber. Und ich brauche mich als Frau nicht mit den politischen Wirrungen der Zeit auseinanderzusetzen. Aber nirgendwo ist mir bisher die Wichtigkeit der Politik ganz generell so klar geworden, wie in Irland.

Da stehen die jungen Iren — und es sind auch ältere Jahrgänge unter ihnen! — auf den Straßen und Plätzen umher, haben die Pfeife einmal im linken, ein andermal im rechten Mundwinkel... und reden, reden, reden. Die hohe Politik ist's, die sie belebt, — die Politik hindert sie wahrscheinlich auch daran, selbst zu arbeiten, — die Politik der Männer zwingt die Frauen, die schwersten Verrichtungen selbst zu besorgen...

Und die Männer rauchen, reden sich die Köpfe rot — und politisieren.

Wahrlich: unsere kleine Erde hat wichtige Dinge, von denen wir Frauen uns wenig träumen lassen...

Colonel Bryan, nicht einmal einer der Reichsten auf dieser grünen Insel Irland, aber einer von denen, die immerhin „etwas" besitzen, hat mich zu einer Wagenfahrt eingeladen. Ich sitze neben ihm im Fond des Fahrzeuges... und wir fahren über Wiesen, durch Aecker und kreuzen Wälder. Von Zeit zu Zeit hebt Colonel Bryan die Peitsche und deutet hinaus aufs Land. „That's all mine!" sagt er, — „das alles gehört mir!" — Der Wagen fährt weiter und weiter durch die Landschaft, wieder kommen Aecker, wieder Wälder, — und immer wieder deutet der Colonel mit der Peitsche hinaus: „That's all mine!" — Wie lange das so geht, — ich weiß es nicht... Ich habe nicht auf die Uhr gesehen. Und noch immer deutet Bryan hinaus, noch immer: bei einer plötzlichen Wendung des Weges, bei einer hübschen Waldschneise, bei einem fruchtschweren Kornfeld: „That's all mine!"

*

Colonel Bryan verbringt die Zeit nach Edelmann-Sitte: er fährt stundenlang Boot auf den Gewässern seines unendlichen Besitzes; — er spielt auf seinen „grounds" Tennis, er hat Besuch zum Croquet, — er hat Gesellschaft zum Polo, — und er ladet die Nachbarschaft zu den altkeltischen Volkstänzen ein, die auf diesem oder jenem Volksfest getanzt werden.



LIL DAGOVER und CONRAD VEIDT in „Caligari" Phot.: Decla



LIL DAGOVER

Neueste Aufnahme

Phot: Ufa

Komisch sind diese Tänze: sie gehen im Viervierteltakt — und kennen jede Verrenkung, die den Beinen von normalem Bau anatomisch nur irgendwie möglich ist. Die linke Hand ist in die Hüfte gestützt, — die rechte hängt leblos, schlaff herab. Das Gesicht ist ohne jede Mimik, ohne den leisesten Ausdruck.

Aber — die Beine! Ach, die Beine!

Ich sollte einmal einen solchen Tanz lernen, – ich hab's aufgesteckt. Man muß es von Kindesbeinen an — in den Beinen haben, glaube ich. Wie man überhaupt an den Dudelsack gewöhnt sein muß...

*

Im Anfang war Weimar...
Und hernach?

Manchmal kommt es mir so vor, als ob wir, die wir von Geheimnissen umgeben sind, am meisten in unser eigenes Leben hineingeheimnissen und erst dann heiter und ausbalanziert werden, wenn wir uns unsere eigenen Einfälle erklären können. Aber — wie dem sei: wenn wir durch diese Einfälle nur zur Einfachheit unserer Wünsche geführt werden, haben wir schon viel gewonnen.

Und das scheint mir heute das Wesentliche zu sein: aus der Kette von Ereignissen, so geheimnisvoll sie sich auch gebärden mögen, den Mut und die Klarheit zu gewinnen, bei seinem Lebensinhalt zu beharren.

Denn dann kann jeder Inhalt moralische und ästhetische Werte erhalten.

Impressionismus und Expressionismus

Von Walter Wiesemann

Massenszenen und allzu stark betonte Monumentalität bilden stets einen unorganischen Bestandteil des Films. Monumentalität und Massenszenen hemmen den Fluß im dramatischen Geschehen und verschleppen die Spielszenen, die allein den Film erst spannend gestalten.

Die moderne Regiekunst bedient sich daher in immer größer werdendem Maße der impressionistischen Technik der Illusion. Ihr hauptsächlichstes Wesen besteht darin, die Darstellung von Größenverhältnissen zu steigern und trotzdem die Kolossalgemälde Tausender von Menschen zu vermeiden, indem sie nur andeutet und unsere Phantasie zur Ergänzung von Größen anzuregen versucht, wie sie sonst keine Bildfläche aufzunehmen imstande wäre.

Im wilden Durcheinander hundert ausgestreckter Hände lodert mehr Volkserregung, als in der endlosen Fläche eines Demonstrationszuges. Zitternde Finger, die verzweifelt an eine Fensterscheibe klopfen, oder das Sturmläuten von Glocken ergeben eine weit stärkere Wirkung des Schreckens, als ein Massenauflauf.

Die Seele eines Milieus ist nicht an jeder Stelle die gleiche. Es ist die Aufgabe des Regisseurs, die Seele des Ganzen zu finden, die Stimmung.

Der impressionistische Filmstil verändert unsere sinnliche Anschauung in irgendeine traumhaft-entrückte, in die Welt des Phantasten, des Traumes oder der Vision. Denn unwahr und sinnlos wäre es, sie nach der Wirklichkeit zu gestalten.

Der expressionistische Filmstil dagegen arbeitet vornehmlich mit Großaufnahmen herausgerissener Teile, er legt die Phantasie fest in der verzerrten Stilisierung seines Milieus. Je leidenschaftlicher der Ausdruck, um so verzerrter das Gesicht der Menschen — und der Dinge.

Es gibt sehr verschiedene Grade des Verzerrens, es gibt einen ganz diskreten Expressionismus, wie ihn oft Jeßner in seinen Filmen verwendet, bis zum naturalistischen Robert Wienes. Es gibt unzählige Stufen und Uebergänge, entsprechend jedem Regisseur, jeder Handlung.

Die expressionistischen Bilder schaffen eine unmittelbare Umgebung der Spieler, sie ziehen den Rahmen eng zusammen, bis sie in geistige Beziehung zu der Seele des Menschen treten.

Denn alle Dinge besitzen eine lebendige Physiognomie, das halbdunkle Zimmer, der unheimliche Ausdruck der schwarzen Bäume im nächtlichen Wald, das gespenstisch blasse Mondlicht, der melancholisch unaufhaltsam niederrieselnde Regen. Keine Dichtung ist imstande, das Gespenstische, Dämonische und Uebernatürliche so zum Ausdruck zu bringen, wie der Film. Mit Recht sagt Béla Balazs in seinem Werk „Der sichtbare Mensch":

„denn die Sprache des Menschen ist ein Erzeugnis seiner Rationalität, d. h. es liegt im Wesen des Wortes, daß es unverständlich wird, wenn es unbegreiflich ist. Aber ein Anblick kann deutlich und verständlich, obwohl unfaßbar sein."

Die Wahl der richtigen Motive aber wird stets nur ein tiefempfindender echter Künstler treffen; eine eigene Linie expressionistischen Filmstils ist unverkennbar, die von der Verbannung des Gegenständlichen abläßt und der schrankenlosen Willkür künstlerischer Interpretation gewisse Schranken setzt.

So gewiß es ist, daß es keine Kunst gibt, die berufener wäre als der Film, das Gesicht der Dinge darzustellen, so gewiß ist es, daß dem Film als ureigenstes Gebiet der Expressionismus eingeräumt werden muß. Alle modernen Filme nähern sich immer mehr diesem Stil, ohne es zu wollen, ohne es zu merken.

Denn der Film steht stets im Zeichen der Zeit. Er bebt im Takt mit unseren Nerven, wie ein Ausdruck unseres eigenen Lebens, er wandert einer Zukunft entgegen, die ihn dazu berufen wird, der Spiegel der Seele zu werden.

Das sensationelle Kalifornien

VON Owen Gorin

Nach fünftägiger Fahrt im Pulman-Expreß durch den amerikanischen Kontinent bemächtigt sich der Mitreisenden eine eigentümliche Unruhe. Alles spricht von dem Wunderlande Kalifornien, seinen Blumen und seinen ebenso schönen Frauen, vom Golde, vom Oel, Obst und vom — Film. Man spricht von dem Nachtleben Hollywoods, das ein Dorn im Auge aller amerikanischen Philisterherzen ist. „Neuer Skandal in Hollywood" lautet der Leitartikel einer Zeitung, die ein Japaner zu meiner Linken liest, deren Inhalt seine geistige und körperliche Nahrungsaufnahme völlig zu befriedigen scheint; — denn ich habe ihn während der ganzen Reise nicht ein einziges Mal essen sehen. Eine Banane, die ich ihm anbot lehnte er mit mitleidigem Lächeln ab, als wenn er sagen wollte: „Siehst du denn nicht, daß ich von Skandalnotizen meinen Hunger stille?" — Wenige Stunden vor der Ankunft am gesegneten Ziel hält der Zug plötzlich inmitten der Wüste, die den Ausläufen der Sierra Nevada hintergelagert ist. Empörung und Aufregung. Vor uns ist ein Güterzug entgleist. Achtzehn Wagen liegen zum Teil ineinandergetürmt, zum Teil vom Bahndamm heruntergerollt im Sande. Dreizehn Stunden Aufenthalt. Alles steigt aus — eine Kamera filmt — und die Liebhaberphotographen sorgen eifrig für Kodakabsatz. Die Nacht kommt: — auf dem Schienenstrang sitzend, hat man genügend Zeit, seine Phantasie mit kalifornischer Zukunftsmusik zu erfüllen. Man ahnt bereits die Nacht der tropischen Urwälder, der reißenden Ströme und Kaskaden, die Kokos- und Dattelpalmen ... und die Orchideen ...



OWEN GORIN

Oh — traumhafte Darstellung. Der nächste Morgen offenbart endlich die nackte Wirklichkeit. Ankunft in Los Angeles. Geschrei in allen Sprachen. Gegenstände fliegen in die bereitstehenden Autos. Japaner, Chinesen, Neger, Mexikaner und Weiße jagen ihre Wagen über die Riesenbrücke des Los Angeles-River, in dem kein Tropfen Wasser fließt. An Turmhäusern und einstöckigen Bungalows geht es vorbei, — Hollywood entgegen. Los Angeles und Hollywood gehen heute schon ineinander über. Man sieht viele Kinotheater, hin und wieder taucht schon ein Filmatelier auf — plötzlich eine Hauptstraße mit riesigen Geschäftshäusern — der Hollywood-Boulevard genannt — das Zentrum. Eine Anzahl von künstlich angelegten Palmen in den Straßen und die vielen Bungalows mit herrlich gepflegten Gärten machen das übrige Hollywood aus. Der erträumte Urwald besteht aus Bohrtürmen auf flachem Lande mit spärlichem Graswuchs — hier und dort einige Kakteen und Palmettas. Die wenigen Eukalyptusbäume und Psychamoren werden leider ein Opfer der wütigen Grund- und Bodenbesitzer, die — in der Hoffnung auf baldige Bebauung — das Land in Blocks einteilen und mit Straßen durchziehen. Im Hintergrunde heben sich graubraune Bergketten vom Himmel ab, von dem die Sonne erbarmungslos herunterbrennt. Bei mehr als 300 regenlosen Tagen im Jahr kann allerdings kein Urwald wachsen. Desto erstaunlicher ist die Tatsache, daß Tausende von Quadratmeilen öder Wüstenei unter der schaffenden Hand des Farmers in



fruchtbare Obstplantagen verwandelt sind, in denen Apfelsinen, Zitronen, Grapefruits, Aprikosen, Melonen, Feigen und andere Früchte gedeihen. Endlose erstklassige Asphalt- und Zementstraßen durchqueren diese Farmen.

Im Straßenbau und Automobilwesen ist Kalifornien allen anderen Staaten der Erde voraus. Mit dem Auto fängt dort erst das „Menschsein" an. Gewiß ist die Unterhaltung eines Wagens verhältnismäßig billig. Eine Gallone — etwa vier Liter Benzin — kostet 15 bis 20 Pfennige. Brennstoffstationen sind nahezu an jeder dritten Ecke errichtet. In saubere Leinenanzüge gekleidete Angestellte besorgen den Dienst, automatisch wird der Benzintank gefüllt und je nach Bedarf Oel und Fett verkauft. Kostenlos gibt es Wasser für den Kühler, destilliertes Wasser für die Batterie und Preßluft für die Reifen. Jederzeit werden bereitwilligst etwa vorhandene Glasscheiben geputzt. Fürwahr der ideale Zustand für den Autosport.

Jeder Angestellte oder Arbeiter ist nach einjähriger Tätigkeit in der Lage seinen eigenen Wagen zu haben, wovon man sich sofort überzeugt, wenn man vor den Filmateliers Hunderte von Wagen umherstehen sieht. Die Statisten wie die Hauptdarsteller begeben sich in eigenen Fahrzeugen, abzahlbar in einem Jahr, zur Arbeit. Morgens rollt ein endloser Wagenpark den einzelnen Ateliers entgegen, die teilweise weit zerstreut um Hollywood herum liegen, aber alle innerhalb von 20 Minuten Fahrzeit zu erreichen sind.

Diese Tatsachen allein sind jedoch noch keine hinreichenden Gründe für den berüchtigten Ruf der Stadt. Wie ist sie dazu gekommen? Und ist wirklich der Film daran schuld? Gegen fünf Uhr früh wird es hell und abends gegen 8 Uhr dunkel — tagsüber ist es meistens recht warm und nachts angenehm kühl. Aber auch das sind noch keine Ursachen zu Skandalnotizen

Aeußerlich ist der Eindruck tatsächlich mustergültig. Auch die Ehrlichkeit tritt offen zutage. An einer Straßenecke liegt beispielsweise ein Haufen Zeitungen, kein Verkäufer ist dabei. Wer ein Blatt nimmt, das am Sonntag bis zu 180 Seiten stark zählt, hinterläßt fünf Cents. Jedermann ein Gentleman. Hingegen: in einer Bank heißt es plötzlich: „Hände hoch!" . . . um in Ruhe einen großzügigen Bankraub durchzuführen. Das ist ein höhnendes Verbrechen, bei dem die Betreffenden allerdings selbst ihren Kopf aufs Spiel setzen.

Um ein Uhr nachts ist allgemein Lokalschluß, zum mindesten Schluß der Tanzlokale. Alles fährt heimwärts, um sich nun innerhalb der vier Wände seiner wahren Freiheit im Kreise seiner nächsten Freunde und Bekannten zu erfreuen. Die Fenster werden nach außen zu verdunkelt, — und der Schleier des Geheimnisses umhüllt den Bungalow.

Hier und dort ist heute nacht was los! Geheimnisvoll rauschen Autos heran. Die eigene Garage, der Garten, womöglich noch des Nachbars Garten ist mit

---

Owen Gorin ist nicht nicht nur ein guter Schauspieler, sondern auch ein tüchtiger Photograph. Bild 1 zeigt beispielsweise, von ihm selbst aufgenommen, eine Filmexpedition in Laguna Beach, — Bild 2: die Dekorationen am felsigen Strande, — Bild 3: das Badeleben am Stillen Ozean, — Bild 4 die imposante Brandung bei Laguna-Beach

Wagen gefüllt, da ab zwei Uhr nachts jeder Wagen, der in der Straße herrenlos herumsteht, mit einem Zettel versehen wird, der den Betreffenden zu einer Geldstrafe verdonnert, die um so empfindlicher ist, je öfter es vorkommt. Innen angelangt begrüßt man sich mit: how do you do? —, beschäftigt sich bald — möglichst mit Grammophon, Radio oder elektrischem Klavier . . . und schwingt dazu das Tanzbein. Die „Girls“ bearbeiten ihre an und für sich schon schöne Puppengesichter mit Puder und Schminkstift, und die „Boys“ spielen des Verbots halber Hasardspiele, mit Vorliebe „Poker“. Wieder andere prüfen die teilweise selbst unter Lebensgefahr mitgebrachten alkoholischen Anregungsmittel auf ihre Bekömmlichkeit. Wer zuerst „originell“ wird, ist der Held des Abends und der Liebling der Frauen. Draußen schleicht die Polizei auf und ab und zerbricht sich die Köpfe, wo wohl die Gesetze übertreten, überspielt oder überschwemmt werden. Gegen Sonnenaufgang sieht man wieder einige Wagen unter seltsamen Schlängelbewegungen den heimatlichen Gefilden zusteuern. Merkwürdigerweise geschehen um diese Tageszeit die meisten Unfälle.

Eine Nacht ist mir besonders nachdrücklich in Erinnerung. Ein Gesellschaftsabend bei der bekannten Schauspielerin Norma Talmadge, die die ersten, prominentesten Filmleute und Stars zu sich gebeten hatte. Viele Wagen standen vor dem palastartigen Gebäude. Die Wageninhaber konnten es sich erlauben, 10 Dollar oder mehr für das Stehenlassen ihrer Wagen nach zwei Uhr für eine eindrucksvolle Nacht zu bezahlen. Ja — das gehört bisweilen sogar zum guten Ton.

Vorausschicken möchte ich, daß sich in jedem Filmkonzern gewisse Gruppen bilden, die unter sich bleiben, so daß manche Darsteller, die sich dort wohl mal gesehen haben, außerberuflich gar keine Berührungspunkte miteinander haben. Dadurch treibt das Klatschwesen Blüten, und man erfährt selten über das wirklich Geschehene Glaubhaftes. Der Hauptgrund zu den vielen sagenumwo-



Bild 5: der Bahnhof von Albuquerque in Südkalifornien, — Bild 6: das Atelier von Warner Brothers bei Los Angeles, — Bild 7: eine lustige Badegesellschaft mit Gloria in der Mitte, — und Bild 8: die Berge von Santa Barbara bei Hollywood.

benen Geheimnissen und Skandalaffären Hollywoods ist in dieser Ursache zu finden. Bei Frau Norma Talmadge gab es aber eine richtiggehende Bar, die den Vorzug hatte, daß man bestellen konnte, was man wollte, ohne einen Cent dafür zu bezahlen. In mehreren großen, prunkhaft ausgestatteten Räumen wurde leidenschaftlich getanzt. Wer sehr erhitzt war, hatte Gelegenheit, in einem mit lauwarmem Wasser gefüllten, von unten farbenprächtig erleuchteten Schwimmbassin zu baden. Vor einem dunklen, mit Teppichen verhängten Raume im ersten Stock standen die Damen Polonäse. Drinnen saß ein alter bezahlter indischer Fakir, der mit seinen fixierenden dunklen Augen den zart besaiteten Gemütern zukünftiges Geschehen in die niedlichen Ohren raunte.

Und sie bewegten die Worte in ihrem Herzen! Wie manche hat sich dort zu einer Verlobung oder Heirat bestimmen lassen, die durch baldige Scheidung ihr Ende fand. Kalifornien ist auch auf dem Gebiete der Ehescheidungen führend. Fünfmal geschieden zu sein — ist nichts Besonderes.

Ueber ein Atelierfest nach Pariser Muster bei der gefeierten Schauspielerin Nazimova möchte ich an dieser Stelle nichts preisgeben. Erwähnt sei nur, daß die Nazimova begeisterte Anhängerin von Körperkultur und Gymnastik ist.

Nun aber zu denen, die in stiller Zurückgezogenheit zu zweit ihre Betrachtungen über das Dasein anstellen. Zu diesem Zweck fährt man ins Freie. Eine Reihe von Straßen führen die Hügelkette hinan, an deren Fuße sich Hollywood entlangzieht. Von diesen Hügeln hat man eine herrliche Aussicht auf den Lichterglanz der Umgebung und auf das entfernter liegende Los Angeles. Das funkelnde Himmelszelt und die schattenhaften Umrisse der Palmen an den Straßen sind besonders dazu geschaffen, die Romantik der Naturliebenden zu fesseln. Kein Wunder, wenn hier die sonst so eiligen Autos, deren Insassen sich eine Ruhepause gönnen, um sich tiefsinnigen Mediationen zu opfern. Da steht Wagen hinter Wagen, und in jedem ist ein jeder mit sich beschäftigt, ohne von den Vorüberfahrenden viel Notiz zu nehmen. Gegen vier Uhr morgens jedoch nahen die geheimnisvollen „Cups“ auf ihren Motorrädern — man nennt die Polizisten „Cups“, also Becher oder Tasse wegen der von ihnen getragenen Kopfbedeckungen. Plötzlich flammt das Licht ihrer Taschenlampen auf, — und die Autoinsassen müssen sich eine nähere Betrachtung gefallen lassen. Wie manches liebende Paar mag dort soeben ein Programm für die morgige Verlobung, Hochzeit oder Scheidung entworfen haben, um Hals über Kopf von diesen unliebsamen Herren mit einem energischen „Weiterfahren“ in die rauhe Wirklichkeit zurückgeworfen zu werden. Notgedrungen wird Folge geleistet — und man fragt sich, ob dieses Land wirklich das der goldenen Freiheit ist.

In erster Linie weiß man der sportlichen Seite des Lebens Reiz abzugewinnen; ganz einerlei, ob Autofahren, Tennisspielen, Baseball, Reiten, Schwimmen oder Golf — ein jeder hat seinen Lieblingssport, den er mit Fanatismus betreibt, um vor allem die Gewichtsab- und -zunahme zu regulieren. Auffallend sind die Damen, die durchweg schöne und schlanke Figuren haben. Das Baden im Ozean ist nur an wenigen dazu angelegten Stellen mit den dazugehörigen **Badehäusern** gestattet. Jede Zelle kostet 50 Cents — also etwa zwei Mark, was bei täglicher Benutzung immerhin eine ansehnliche Summe ausmacht. Das An- und Auskleiden im Wagen ist verboten. Um dieser zwangshaften Ausgabe zu entgehen, zieht man sich schon in Hollywood den Kimono oder Bademantel über den Badeanzug und fährt in diesem Aufzug den etwa halbstündigen Weg zum Ozean. Dort ist dann ein lustiges Treiben. Nach dem Bad wird dann der Anzug geschickt heruntergestreift — und niemand hat etwas gesehen.

Wann wird das Auge des Gesetzes gegen diese „Untugenden“ Maßnahmen treffen? Es müssen unbedingt Gesetze geschaffen werden, wie man sich im Wagen zu benehmen hat! Die Verkehrvorschriften enthalten unzählige Bestimmungen, deren Ueberschreitung täglich Tausende von Dollars einbringen. Warum gibt es noch keine Bestimmungen gegen die mit Grammophon und Radiomusik vorüber lärmenden Genossen? Zur Sommerzeit macht man mehrtägige Ausflüge. So ein kleiner Fordwagen, beladen mit Kisten, Betten, Zelten und Kochgeschirr, gondelt dann einem Möbelwagen gleich durch



OWEN GORIN mit MADGE BELLAMY

die Landschaft. Haustiere und das Jüngste in der Hängematte gehören zum lebenden Inventar. Dieses Filmland bietet tatsächlich viel Filmenswertes, das seiner Originalität halber zum Lustspiel wie geschaffen ist, ohne geprobt zu werden.

In Amerika probt man überhaupt ungern, wenn man Heiterkeit erzielen will. Man beliebt sogar beim Filmen dem Schauspieler mit Ueberraschungen zu kommen, damit die Szene möglichst überzeugend wirkt. Ich spielte einmal den unerfahrenen Europäer in einem Wildwestfilm, in dem die Cowboys mich zum Narren hielten. Mein Begleiter und ich ritten durch dichtes Gebüsch, wobei ich Roß und Reiter vorschriftsmäßig aus den Augen verlor — dann kam die Szene meiner Hilflosigkeit in der Einöde. Alles wie besprochen. Plötzlich aber bricht ein phantastisch bemalter echter Indianer mit einem Schießeisen aus dem Dickicht und legt auf mich aus nächster Nähe an, so daß mein Sportshemd und meine Haut von Pulverspuren einer Platzpatrone durchlöchert sind. Ich muß eine derartig komische Figur bei dieser Szene abgegeben haben; denn die Umstehenden, Regisseur und Operateur, ließen minutenlang Lachsalven folgen. Ein anderes Mal mußte ich mich meinen Verfolgern durch die Flucht entziehen, um mich auf einem Baum, der über einen Fluß hinausragte, zu verbergen. Plötzlich aber brach ein Ast, den man vorher angesägt hatte, und ich fiel mehrere Meter tief hinab in den schmutzigen, seichten Fluß. Darauf schallendes Hohngelächter von oben, seitdem bewegte ich mich mit mehr Vorsicht vor der Linse der Kamera.



Los Angeles, leb' wohl!

Heute weiß ich, daß manche der so überzeugend wirkenden Szenen amerikanischer Filme durch ähnliche „Tricks“ erzielt wurden. Das erlebte auch der uns allen bekannte Huszar, der mit blauen und grünen Flecken am Körper sein Lustspiel im Harold Roach-Atelier absolvierte. Bei seinem Körperumfang und seiner Unbeweglichkeit muß er Heldenhaftes geleistet haben.

Das Dasein in Kalifornien hat seine sensationellen Seiten eigenster Art. Und unaufhörlich lacht zu alledem die Sonne. Sollte es einmal regnen, so fährt die Jugend nicht zur Schule und allgemein wird Feiertag gemacht, denn bei derartigen Ueberschwemmungen setzt man sich nicht der Gefahr des Ertrinkens aus. Das Auto als Hausboot weist noch einige Konstruktionsfehler auf. Aber — erfinderisch wird man auch in Kalifornien. Wir gewöhnlichen Mitteleuropäer dürfen uns noch auf manches Ungewöhnliche gefaßt machen, was uns dieses Land verkünden wird. Bei einer monatlichen Zuwanderung von etwa 20 000 Menschen ist es nicht erstaunlich, wenn über Nacht ganze Stadtteile erstehen.

Los Angeles mag nach wenigen Jahrzehnten Neuyork in den Schatten stellen. Dann wird Hollywood als Filmstadt zu bestehen aufgehört haben, denn der steigende Wert des Grund und Bodens wird den betreffenden Filmkonzernen die Lust an der Filmproduktion genommen haben, da man an den Grundstücken relativ schneller und besser Geld verdienen kann. Bis dahin wird sich der Film ein anderes, neues Filmland erobern müssen.

GEDANKEN

Was die Beschwörung der Toten anbelangt, so würde mich schon der Gedanke aus dem Häuschen bringen, daß der Fleischer an der Ecke die Seele eines Victor Hugo, eines Balzac, eines Baudelaire zwingen kann, sich mit ihm zu unterhalten.

Gespräche, die sich nicht um Religion oder Kunst drehen, sind so niedrig und so eitel.

Heute spielen die Menschen und lesen nicht mehr. Es sind die sogenannten Frauen von Welt, welche die Bücher kaufen und Erfolg oder Durchfall bestimmen; auch ist es die Dame (wie Schopenhauer sie nannte), das Gänschen, wie ich sie gern bezeichnen möchte, der wir jene Kübel voll lauer und schleimiger Romane verdanken, die man so herausstreicht. Das verheißt für die Zukunft eine reizende Literatur, — denn, um Frauen zu gefallen, muß man natürlich in einem gangbaren Stil fertig verdaute, abgegraste und immer kahlköpfige Ideen herausbringen.

Aus J. K. Huysmans „Tief unten“ (Verlag Kiepenheuer).

PARISER

von Arthur





O du mein Paris! Welche Pracht und welche Herrlichkeiten sind mit deinem Namen verbunden! Welche glücklichen und beglückenden Vorstellungen! Und wäre es auch nur die: wie werde ich mein Geld in deinen Mauern los? Oder die: wie verfüge ich über genügend Geld, um das, was du mir reichst, in der richtigen Weise, mit vollen Zügen zu genießen? Ach Gott, ja — heute ist der Deutsche hierzulande ein Hochvalutarier! Fünf Franken machen eine Rentenmark aus. Aber nur wenige Deutsche verfügen über die Mittel, um die Summe zu erreichen, die selbst in einer hochvalutarischen Währung nötig ist, um das eigentliche Paris kennenzulernen.

Und es geht ihnen nicht allein so. Auch der eingeborene Pariser weiß nicht, wie er den realen Ansprüchen dieser sturmbewegten, lebendigen Stadt gerecht werden soll. Und das ist für ihn um so bedeutsamer, als er nicht im gleichen Maße das Familienleben kennt, wie etwa der Berliner, oder, im allgemeinen gesprochen, der Deutsche überhaupt. Nur in den besseren Kreisen pflegt der Franzose die häuslichen Idylle; der Rest wandert allabendlich aus den ungastlichen Penaten aus, füllt die Theater, die Revuen, den Zirkus . . . und nicht zuletzt die Kinos bis auf den letzten Platz.

Theater und Revuen — nun, sie sind ja sehr schön, sie sind wunderschön sogar und alles, was nur im entferntesten an Nacktkultur erinnert, wird hier in den Mittelpunkt des Interesses und der Darstellung gerückt. Und an Verständnis fehlt es auch auf keinen Fall, aber diese Vergnügungen sind doch ziemlich teuer, und so kommt es denn, daß man heute in Paris an die vierhundert Lichtspielhäuser zählt, wo man bereits für den recht bescheidenen Betrag von zwei Franken einen sehr guten Platz haben kann. Von 8½ bis 12 Uhr nachts kann man sich ganz gut unterhalten — aber ich würde nicht empfehlen, diesen Versuch in einem der vielen

FILMPFADE

Wittner – Paris

Boulevardkinos zu unternehmen, weil diese, da sie hauptsächlich auf den Fremdenverkehr eingestellt sind, doch andere Preise fordern. Warum soll man aber 15 Franken und noch mehr bezahlen, wenn man beispielsweise im Gaumont-Palace, dem größten Kino Frankreichs, das einen Fassungsraum von 5000 Plätzen aufweist, schon für zwei inflatierte Franken glänzend placiert wird?

Außerdem sind die Autodroschken in Paris erheblich billiger, als etwa in Berlin. Selbst heute nach der Herabsetzung der Berliner Tarife würde man für den Fahrpreis einer Strecke von Halensee bis zum Alexanderplatz in Paris vermutlich dreimal um die ganze Stadt herumfahren können. Und diese Billigkeit, die einem Deutschen noch besonders auffällt, legt natürlich den Verzicht auf die Untergrundbahn sehr nahe. Man hat auf diese Weise auch Gelegenheit, die pompöse Lichtreklame zu bewundern, in der Paris, getreu seinem Spitznamen der „Ville Lumière", heute wieder an der Spitze aller kontinentalen Hauptstädte marschiert. Soviel Geißlersche Röhren, wie in Paris, gibt es, glaube ich, nirgendwo mehr. Und wenn man ein Kino zu betreten wünscht, so braucht man nur den Geißlerschen Röhren bis zu ihrem imaginären Mittelpunkt zu folgen, um unweigerlich an die Kasse des jeweiligen Lichtspielpalastes zu gelangen.

Das Pariser Kino ist etwas anderes als sein deutscher Bruder. Nachdem ich meine Eintrittskarte gelöst habe, muß ich an einem hochgebauten Richterpult vorbei, wo drei Herren im Smoking — natürlich! — damit beschäftigt sind, die Karten nach einem feststehenden Platzplan zu numerotieren. Diese Methode ist in Deutschland unbekannt, aber sie hat etwas für sich, nämlich eine Ersparnis an Druckkosten für die verschiedenen Billette. Und der Smoking der drei Herren hat auch etwas für sich: es gibt auf diese Weise in einem jeden Pariser Kino wenigstens immer drei anständig angezogene Menschen! Zudem zeichnen sich diese drei



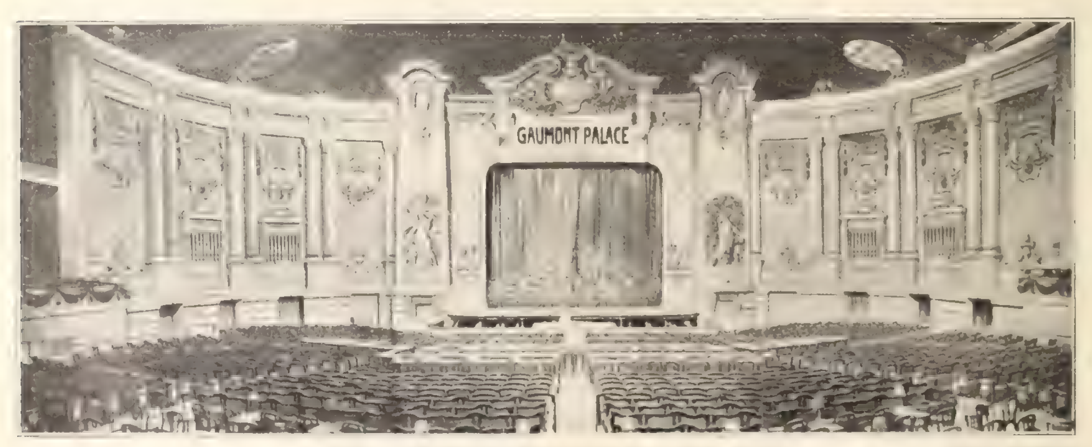
Platzanweiser durch eine außerordentliche Höflichkeit aus — und durch eine überraschende Unbestechlichkeit, was das Trinkgeld angeht. Diesen Obulus bekommt erst der Mann, der mich mit seiner obligaten Taschenlaterne auf meinen Platz bringt und für diese Hilfeleistung 35 Centimes einstreicht.

Gewöhnlich werden zunächst zwei gute Musikstücke serviert, dann folgt eine Gaumont-Revue, also ein Wochenbericht. Die Wochenberichte sind in Frankreich überhaupt viel allgemeiner auf dem Programm als in Deutschland, und man folgt ihnen mit einem ausgesprochenen Interesse — auch was die ausländischen Rapporte angeht. Die nächste Nummer ist in der Regel ein mehraktiges langes Lustspiel (natürlich amerikanischer Herkunft), doch hat die Akteinteilung auch in Paris keine Bedeutung mehr: da mit zwei oder drei Projektionsapparaten gearbeitet wird, läuft der Film hintereinander ab. Interessant ist vielleicht, daß im Gaumond-Palace die Projektion von der Bühne aus erfolgt, der Zuschauer also den entflammbaren Film nicht mehr im Rücken hat, wie das zumeist bei uns der Fall ist. Uebrigens: der entflammbare Film wird in Frankreich sowieso bald erledigt sein, da ja die Regierung ihren Plan, den unentflammbaren Film obligatorisch einzuführen, nunmehr endlich in die Tat umsetzen wird.

Zwischen dem Lustspiel und dem Hauptfilm liegt zumeist eine Pause von zehn Minuten, die allerdings weniger der Lüftung des Raumes als dem Verkauf von Süßigkeiten gewidmet ist. Denn die „Eskimos" sind eine gar zu begehrte Sache, als daß die kleine Pariserin auf sie verzichten könnte. Was „Eskimos" sind? Eine Art großer Bonbons mit sogenannter „gefrorener Füllung" und Schokoladenglasur. Damit das Ganze besonders appetitlich aussieht, wird es in Silberpapier gewickelt — und der Preis von einem Franken für so eine Packung muß von vornherein mit in den Etat eines jeden Kinokavaliers eingesetzt werden. Wenn die Dame etwas erhält, so darf selbstverständlich auch der Herr nicht zu kurz kommen; mit anderen Worten: in den Pariser Kinos darf geraucht werden. Und es wird viel geraucht. Das Auditorium eines Pariser Kinos unterscheidet sich von dem eines Berliner Lichtspielhauses durch ein ununterbrochenes Husten, Räuspern und Spucken. Die drei Herren im Smoking haben also schon ihre Berechtigung. Besonders unangenehm wird diese Rauchmanie mitten in der Vorführung. Junge Bürschchen stecken sich alle drei Minuten eine neue Zigarette an; — sauer riechende Pfeifen gehen alle naselang aus und müssen immer wieder in Brand gesetzt werden . . . an Gasen, welche zum Husten reizen, ist also wirklich kein Mangel. Aber e i n Vergnügen allein geht nicht; auch dem Filmvergnügen muß noch ein spezielles Amüsement der Gaumennerven hinzugefügt werden: erst dann ist das Pariser Kino — so recht Kino.

Nach der Pause ist die Luft natürlich nur noch dicker geworden; es kann einem um die Lungen- und Herzkranken, die möglicherweise ja ein solches Lichtspielhaus besuchen, angst und bange werden. Den Abschluß bildet dann — weil auch mit diesem Drama das Bedürfnis der Besucher noch nicht befriedigt ist — ein amerikanisches Filmwerk sensationellen Einschlages oder ein Lustspiel. Und nicht selten halten die Kinobesucher noch bis zum Schlußmarsch aus, ehe sie, froh und heiter, die etwas bessere Pariser Straßenluft mit dieser Stickatmosphäre des Kinos vertauschen.

Für diesen abschließenden Spaziergang auf den Boulevards, für die letzte Erholung im Café machen sich dann die Damen — und auch die Mädchen — noch kurz vor Beendigung schnell zurecht. Schleunigst wird die Handtasche geöffnet, der ein genügend großer Spiegel eingeklebt ist, und nun geht es, manchmal beim Schein einer elektrischen Taschenlampe, los mit dem Begucken, Bepudern und Beschmin-



Das Gaumont-Theater vom hinteren Rang aus gesehen — Phot.: Gaumont

ken. Der Rotstift, der den Lippen erst die richtige Wölbung gibt, wird im Parkett fast noch mehr in Bewegung gesetzt als während einer Filmaufnahme. Und wenn die Instandsetzung der kleinen Pariserin während der Pause unter den Augen aller anderen Zuschauer vielleicht bis zu einem gewissen Resultat gediehen war, so folgt unweigerlich kurz vor Schluß der Vorstellung noch eine letzte Aufarbeitung des Teints, eine letzte Revision, an der sich auch der Kavalier mit sachverständigem Urteil beteiligt. Wäre ich ungalant, so würde ich keinen Anstand nehmen, öffentlich zu bedauern, daß die Reinlichkeit dieser Puppengesichter sich leider nicht auch auf die Fingernägel ausdehnt. Es sei denn, daß der Hochglanz der Politur die Trauerränder überstrahlt, die sich häufig genug an diesen zarten spielerischen Fingern breit machen.

Für 40 Pfennige in deutschem Gelde ist ein solcher Kinoabend in Paris eine durchaus mitnehmenswerte Belehrung; man b r a u c h t eben nicht einmal das viele Geld, das zu besitzen so nützlich ist —, man kann auch ohne die kostspieligen Revuen die Stunden bis Mitternacht totschlagen und sich doch in dem Bewußtsein schlafen legen, ein gutes Stück unverfälschten Parisertums aus allernächster Nähe kennengelernt zu haben.

Bei alledem hat die französische Filmindustrie das Gesicht der französischen Hauptstadt noch nicht so recht konterfeit. Es geht ihr ebenso wie der deutschen, die den Charakter Berlins bisher meines Wissens auch noch nicht für den Film verwertet hat. Hin und wieder werden zwar Anläufe dazu genommen, aber es bleibt doch dann bei den Aeußerlichkeiten. Die Franzosen fahren für ihre eigene Produktion in die Betragne hinaus, sie suchen die Provence und die Riviera auf, sie nehmen die Schluchten der Pyrenäen und die Wüste Afrikas; aber die Pariser Straßen tauchen nur ganz kurz und oberflächlich auf. Im Aubert-Palace hat vor einigen Tagen deshalb ein Film den größten Erfolg davongetragen, weil er unter dem Titel „Paris“ e i n i g e Außenaufnahmen der Seinestadt systematisch mit der Handlung verwob. Aber auch hier hat der französiche Regisseur sich auf die üblichen Silhouetten beschränkt; er hat die Notre-Dame, die Sacré Coeur-Kirche, den Eiffelturm und den Concordienplatz photographiert . . . und nichts weiter. All die malerischen Ecken, die die eigentliche Altstadt ausmachen, die Winkel am Invalidendom, an der Universität und am Fuße der Butte im Norden von Paris sind noch heute für den Film unentdeckt. Der Kritiker, der deshalb der Ansicht Ausdruck gab, daß der erstbeste Mister Johnson aus Cincinnati bei seiner Rundfahrt im Autocar mehr vom Pariser Städtebild zu sehen bekäme, entspricht also im großen und ganzen den Tatsachen.

Ich bin oft gefragt worden, ob es auch in Paris eine eigentliche Filmgegnerschaft gibt, d. h. ob die Intellektuellen an der Seine dem Film gegenüber auch eine so zwiespältige Stellung einnehmen, wie man dies in anderen Ländern gelegentlich bemerken kann. Ich möchte diese Frage mit einem halbierten „Ja“ beantworten.

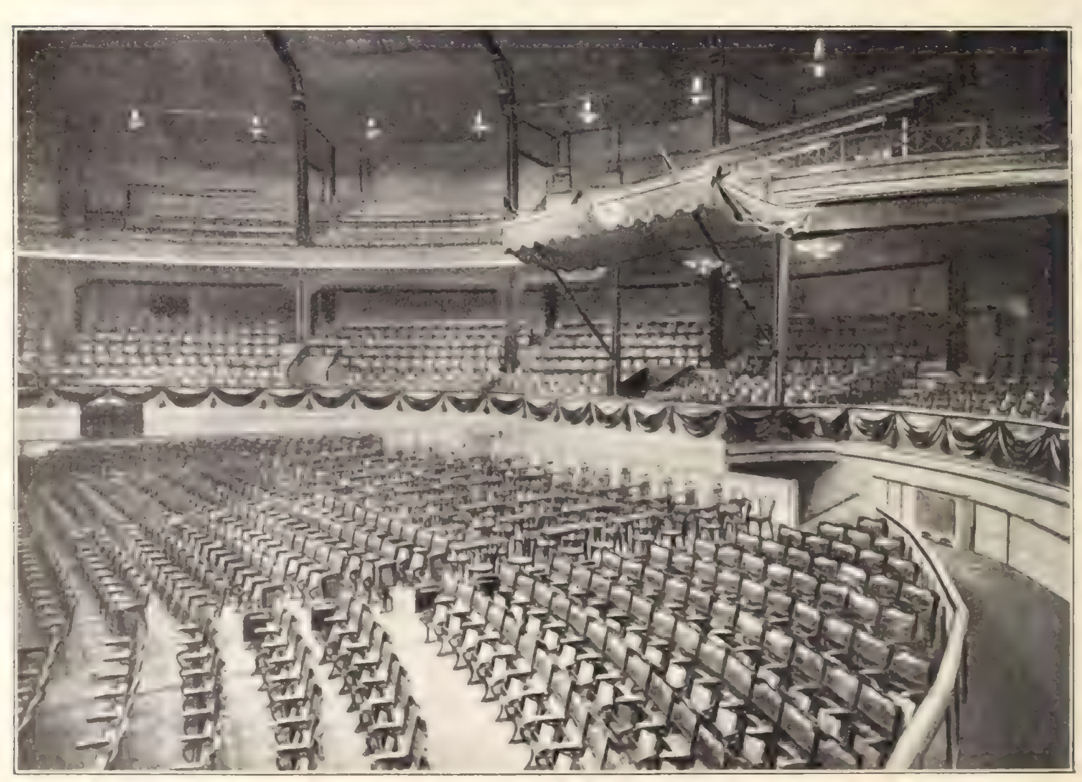


Das Gaumont-Theater Phot.: Gaumont
Einstmals ein Hippodrom, jetzt das größte Kino Frankreichs

Es gibt so'ne und solche; aber es gibt nur selten ein so wohlwollendes Urteil über die Lichtspielkunst im allgemeinen, wie ich es in der Presse zu lesen fand, als zwei jugendliche Kinobesucher eines Nachts vor dem Rathause der Lichtstadt auf eigene Faust Detektiv spielten. Diese beiden Jünglinge kamen in angeregtester Stimmung aus dem

Kino heraus, wo sie gerade einen abenteuerlichen Film mit allen phantastischen Situationen und Zuspitzungen entgegengenommen hatten. Als sie über den Rathausplatz schritten, kamen drei ältere Personen an ihnen vorbei, von denen zwei mit großen und sichtlich schweren Paketen beladen waren. So schwere Pakete mitten in der Nacht — das mußte den Verdacht der beiden Jünglinge wecken. Und kurz entschlossen bildeten sie sich ein, Räuber vor sich zu haben, zogen die immerwährend mitgeführten Revolver aus der Tasche und legten sie auf die vermeintlichen Uebeltäter an. Das Kriegsgeschrei sämtlicher Detektive ist bekanntlich „Hände hoch!", und auch Henri und Paul brüllten infolgedessen „Hände hoch!" Und da geschah das Wunder, daß die drei Burschen tatsächlich die Hände in die Luft streckten, daß die beiden Paketträger ihre Lasten fallen ließen und daß, nunmehr in ihrer Ueberzeugung bestärkt, die beiden Jungen die Verbrecher zum nächsten Polizisten dirigierten, wo sie festgenommen wurden. Zwar entwischte der Dritte der Arretierten unterwegs, denn mit zwei Revolvern kann man schlecht drei Personen in Schach halten, aber auch die Festnahme der edlen Polen Laskewitz und Polinsky, die eben von einem Einbruch kamen, lohnte die Mühe des Kinobesuches vollkommen.

So freundlich und ermunternd, wie dieses Ereignis von der Pariser Presse kommentiert wurde, wurde aus Anlaß eines anderen Films die Trickgenialität eines Filmregisseurs besprochen. Der Titel dieses Films tut nichts zur Sache, es genügt zu erklären, daß in der am meisten bewunderten Szene ein Rudel wilder Wölfe über eine Gruppe Verschwörer herfällt, diese zerfleischt, dann aber kehrtmacht, zur Heldin der dramatischen Handlung eilt, und . . . ihr das hübsche Gesicht beleckt. Diese Szene fand die weiteste Beachtung und regte überall zum Nachdenken darüber an, wie es wohl möglich gewesen sein mochte, der graziösen Hauptdarstellerin das gleiche Schicksal des Zerrissenwerdens zu ersparen. Nur nach und nach sickerte das Verfahren durch, das der Regisseur angewendet hatte, und — wie es so ist — die Begeisterung über das gelungene Bild fand durch diesen Blick hinter die Kulissen nicht etwa eine Abschwächung, sondern nur noch eine Zunahme. Die sechs Verschwörer nämlich, die getötet und übel zugerichtet auf der Wahlstatt geblieben waren, entpuppten sich als sechs Tierbändiger, und was nun die Heldin anging, so hatte der Regisseur mit Vorbedacht auf die feine Nase der Bestien spekuliert. Er hatte die Kleider der Schauspielerin, einer gewissen Mlle. Sergyl, sehr stark parfümiert und sie vier Wochen lang in den Wolfszwinger gehängt. Dadurch gewöhnten sich die Tiere an dieses



Das Gaumont-Theater mit seinen hohen Rängen Phot.: Gaumont

Odeur. Als man dann die Szene mit der jungen Dame drehte, wurden die Wölfe vorher dermaßen überfüttert, daß sie unmöglich noch Appetit haben konnten. Um sie aber dazu zu bringen, das Gesicht der Schauspielerin abzulecken, hatte man die Dame auf Stirn und Wangen mit einer appetitlichen Fleischsoße bestrichen. Den Wölfen erschien diese Tunke appetitlicher als der darunter befindliche weibliche Rest, wodurch sie am besten ihre Bestialität erkennen lassen, denn es soll unter den Verehrern von Fräulein Sergyl eine stattliche Anzahl von Herren geben, die die feinste Fleischsoße erheblich weniger schätzen als . . .

Aber von derartigen Dingen wollte ich ja nicht erzählen, sondern vom Film selbst . . . vom Film und von den Parisern. Da jedoch die französische Produktion ebenso gering ist, d. h. prozentual ebenso gering wie gegenwärtig die deutsche, so bleibt eigentlich nicht mehr viel zu plaudern übrig. Der amerikanische Film regiert das Feld — und wo der deutsche sich zeigt, klatscht man ihm gern und gutwillig Beifall. Werke wie „Der verlorene Schuh“ finden einen starken Anklang allüberall im Lande. Und das ist für uns etwas Erfreuliches, denn auch in Deutschland findet der französische Film eine steigende Anerkennung. Allerdings neigt der Franzose, wenn er die ernste Produktion verläßt, auch wieder zu Spielereien; beispielsweise geht die Pathé-Gesellschaft jetzt mit dem Plan um, in allen Ortschaften Frankreichs, welche mehr als 5000 Einwohner haben, sogenannte Kleinkinos aufzumachen. Die Bildfläche dieser Kinos wird erheblich kleiner als die normale in unseren Lichtspielhäusern, dafür können aber die Apparate in allen Räumlichkeiten aufgestellt werden. Von Wichtigkeit soll auch sein, daß man den Film während des Abrollens bei jedem Untertitel anhält, so daß man die Titel nicht mehr wie bisher in der Länge von mehreren Metern, sondern nur in einem einzigen Bildfelde herzustellen braucht. Man glaubt, daß auf diese Weise die Herstellung der Kopien verbilligt wird. Nur eins ist mir unklar: ein normaler Film hat eine Breite von 3,5 cm, der neue Kleinfilm von Pathé soll aber nur 1,7 cm breit sein. Man müßte also für diese ländlichen Kinos besondere Filmaufnahmen herstellen, und ich bezweifle stark, daß das angehen wird.

Der Triumph Berlins

„Wir Amerikaner glauben immer, daß unsere Neuyorker Kinos das Hervorragendste darstellen, was an Komfort und Größe zu denken ist, aber trotzdem können sie sich nicht mit den Kinos in vielen großen Städten Europas vergleichen . . .!“ — das sagt Gretchen Dick (jawohl: Gretchen!) in einer der letzten Nummern von „Motion Pictures“. Erfreulicherweise bezieht Gretchen auch die Berliner Kinos in ihre Vergleiche ein, und da uns nun einmal das Hemd näher ist als der Rock oder — schicklicher ausgedrückt — da wir an Berlin ein größeres Interesse nehmen als an Paris, so seien hier einige Sätze aus dem Artikel wiedergegeben: „Die besondere Kennzeichnung der Berliner Kinos ist durch die Eigenart der Außenarchitektur und der Interieurs gegeben. Ein gleicher Reichtum an individueller Kunst und künstlerischen Entwürfen ist nirgendwo sonst zu finden. Was die Ursprünglichkeit der Dekoration, die Kühnheit der Einfälle und die moderne Einstellung im besten Sinne des Wortes anbelangt, können wir getrost sagen, daß die Berliner Kinos diejenigen der meisten anderen Städte überragen. Ich besuchte die fünf maßgeblichen Lichtspielhäuser der Stadt, und ich fand sie an Bedeutung einander gleichwertig, da sie in der Dekoration und Aufmachung durchaus persönlich sind. Es dürfte schwerfallen, irgendeinem Kino von diesen den Sieg über die anderen zuzusprechen.“

Gretchen Dick läßt sich dann über die einzelnen Häuser ziemlich eingehend aus, bespricht auch die vorhandenen Schnurrbärte der verschiedenen Platzanweiser sehr genau, schildert alle schillernden Farben zwischen Türvorhang und Orchester und nimmt dann das „Marmorhaus“ unter die Lupe. „Eines Abends besuchten wir das berühmte „Marmorhaus“, gerade herüber vom U. T. Kurfürstendamm. Dieses Kino ist berühmt wegen seiner expressionistischen Dekorationen, die von dem renommiertesten Vertreter der expressionistischen Kunst in ganz Europa ausgeführt worden waren. (Da haste die Kiste!) Das Theater ist ein einziger Prunk aus Rot und Grün und Gold und Schwarz mit erstaunlichen Figuren und Linien von überzeugendster Kraft. Hier ist echter Rhythmus der Linien und vollkommenes Gleichgewicht der Farben vorhanden. Der Bühnenvorhang ist die pièce de résistence, denn er ist prachtvoll in Seide gestickt und von zwei farbenprächtigen Figuren geschmückt. Die Bühne wird beiderseits von zwei goldenen Gestalten flankiert, die echten expressionistischen Stil aufweisen.“

Na also! Endlich einmal ein Gerechter in Amerika! Mehr wollen wir wirklich nicht!

NEUES LEBEN

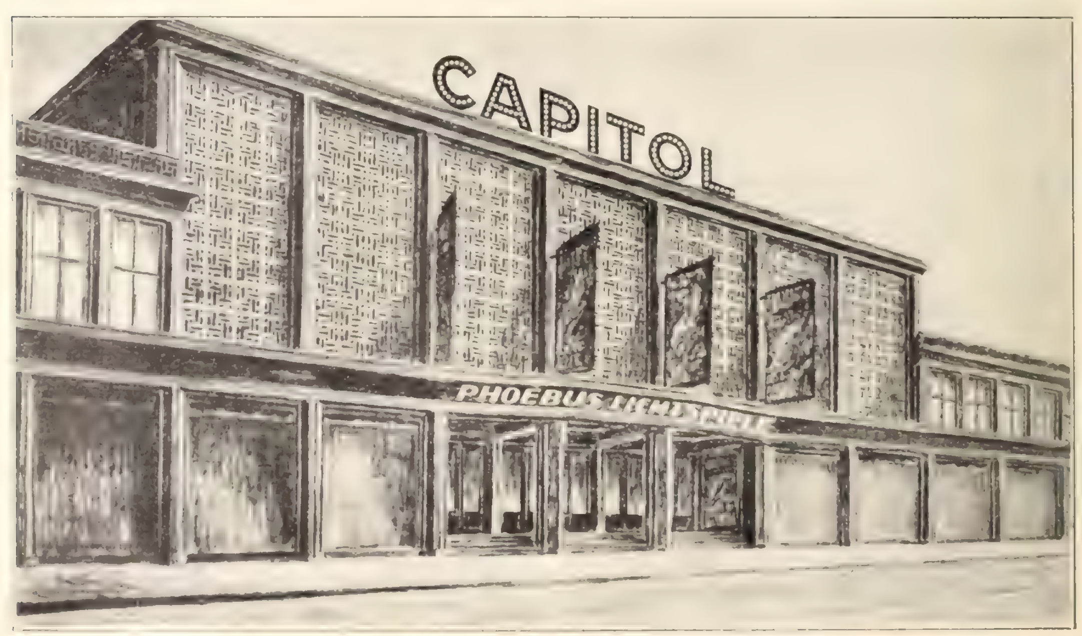


Unter den vielen neuen Lichtspiel-Theatern, die Berlin in den kommenden Monaten zu erwarten hat, beansprucht der Neubau der Phoebus-Film ein besonderes Interesse. Der Name „Capitol“ schließt nicht etwa an alte römische Erinnerungen an, sondern ist dem Namen des größten Neuyorker Kinos nachgebildet. Diesem Namen alle Ehre zu machen, wird der Bau ganz nach amerikanischen Plänen errichtet. Wie man schon aus der Außenfront ersehen kann, liegt die Schönheit des neuen Theaters, das neben den Zoo-Ateliers gegenüber der Gedächtniskirche in die Höhe wächst, in seiner Zweckmäßigkeit. Die Fassade tritt zurück, um der für den jeweils laufenden Film anzubringenden Reklame den Vorrang zu lassen.

Der Zuschauerraum selbst liegt nur einen Meter über dem Erdboden, und damit gehört der Bau zu den wenigen Lichtspieltheatern, die ebenerdig angelegt sind. Die Kapazität des Theaters wird ungefähr 1700 Plätze betragen, wodurch es an Größe ungefähr dem jetztigen Ufa-Palast gleichstehen wird. Welche Ueberraschungen die Innenausstattung bieten wird, darüber herrscht noch Schweigen, jedenfalls soll der Bequemlichkeit der Besucher in jeder Weise Rechnung getragen werden. Das ist auch etwas außerordentlich Wichtiges, denn das Publikum wird letzten Endes nicht nur in die Kinos gehen, in denen die besten Filme laufen, sondern in die, wo es am bequemsten sitzen und je nach der Jahreszeit mit der genügenden Wärme bzw. — Kälte versorgt wird. Man ist allmählich zu der Einsicht gekommen, daß man der Einrichtung der Kinos dieselbe Sorgfalt angedeihen lassen muß, wie den Theatern.

Das geht Hand in Hand mit der Hebung des Niveaus nicht nur in Hinblick auf die Filme, sondern auch auf das Publikum. Das Publikum in den Kinos setzt sich heute aus ganz anderen Menschen zusammen, wie vielleicht noch vor zehn Jahren. Das Kino hat lange um seine Gesellschaftsfähigkeit kämpfen müssen, aber heute wird sie ihm selbst von den besten Kreisen bescheinigt. Es gibt heute im Kino Premieren mit Smokings, Blumen, mit Applaudieren und Hervorrufen der Darsteller und Regisseure. Es gibt heute regelrechte und ernste Filmkritiken und es gibt selbst in den Zeitungen, die sich lange dagegen gesträubt haben, größere oder kleinere dem Film gewidmete Teile. Worüber man vor zehn Jahren gelächelt hat, was man vor zehn Jahren ohne weiteres ablehnte, — heute ist es Wirklichkeit, und in nochmals zehn Jahren wird das Wirklichkeit, worüber man heute noch lächelt.

Es ist gleichgültig, wie man zum Film als Kultur- oder Zivilisations-Erscheinung steht; so oder so muß man die Lebendigkeit der Entwicklung dieser Kunstgattung bewundern und den jugendlichen Eifer, mit dem sie sich ihren Platz an der Sonne zu erringen und zu halten versucht, anerkennen. Es kommt ja letzten Endes nicht darauf an, an welchen Objekten sich schöpferische Produktivität auswirkt, sondern daß sie es überhaupt tut.





Phot: Buster Keaton

Die Rolle? Gibt es denn beim Film überhaupt so etwas wie eine Rolle?

Bei einer Schönheitskonkurrenz, die kürzlich zugunsten der Entdeckung eines neuen Filmstars ausgeschrieben wurde, teilte eine Bewerberin tiefbetrübt mit, daß ihr das Auswendiglernen von Rollen sehr schwer falle. Diese Konkurrentin hatte also zweifellos die Vorstellung, daß es beim Film so etwas wie Rollen, deren Beherrschung notwendig sei, gebe. Eine bekannte und beliebte Filmschauspielerin, die vor etlicher Zeit darum angegangen wurde, einige Worte über die Filmrolle verlauten zu lassen, erklärte: „Das ist das einzige, was es beim Film nicht gibt!"

Aber wieso nicht?

„Sehr einfach; wenn der Schauspieler das Drehbuch bekommt, so mag er sich bei der Personifikation einer Figur wohl dieses oder jenes denken, er mag sich vielleicht sogar gewisse Gesten zurechtlegen, — aber in der Sekunde, in der er mit dem Regisseur zusammenkommt, fallen alle seine Dispositionen wieder zusammen. Der Regisseur sagt totsicher genau das Gegenteil von dem, was der Schauspieler sich ausgedacht hat. Also — gibt es keine Rollen!"

Diese Künstlerin steht also auf dem Standpunkt, daß es bestenfalls Figuren in einer Filmhandlung gibt, aber keine Rollen. Trotzdem . . . . unterschreibt sie sicherlich

ihre Verträge ohne Murren, auch wenn sie „für die Rolle der Lady Soundso" ausgestellt worden sind.

Und schließlich: Wie anders soll man die durchgehenden Figuren einer Filmhandlung nennen? Soll man sagen, daß dieser oder jener Star eine kleinere Figur, eine mittlere Figur oder eine ganz große Figur verkörpert? Von der Sprechbühne her ist die Vorstellung des Rollenstudiums auch auf den Film übergegangen, der Filmschauspieler lernt zwar keine Sprechrollen auswendig, aber auch er muß seine Partien beherrschen, er muß wissen, ob er sozusagen eine Rolle in dem Film spielt oder nicht.

Und in diesem Sinne wollen wir uns einiges von der Besetzung der Filmrolle — und von ihrer Ausgestaltung erzählen lassen.

1.

Die Geburt des Charakters

Von

Hans Mierendorff

Bevor ich mich über die Entwicklung oder über die Entstehung des Charakters einer Filmrolle auslasse, ist es notwendig, daß ich ein paar Worte über die Besetzung sage. Und bei dieser Gelegenheit ist es vielleicht nicht ganz uninteressant, auf den Unterschied zwischen Bühne und Film hinzuweisen.

Wie in so vielen Punkten, besteht auch in der Besetzungsfrage ein ganz außerordentlicher Unterschied zwischen Sprechbühne und Kino. Beim Theater erfolgt die Besetzung eines Stückes häufig auf Grund des von den Schauspielern der Direktion eingereichten Repertoirs, oder aber in den weitaus meisten Fällen — namentlich in der Provinz — im Rahmen des jeweiligen Spezialfaches, für welches der Darsteller oder die Darstellerin beim Abschluß des Vertrages verpflichtet wurde. Schon aus der Tatsache, daß die Bühnenleiter gesunder Unternehmen naturgemäß bestrebt sein müssen, aus den Reihen der vorhandenen Darsteller die passenden Vertreter der in Betracht kommenden Rollen auszuwählen und erst im äußersten Notfalle ihre Zuflucht zu einer Gastbesetzung zu nehmen, ergibt sich eine gewisse vorgezeichnete Marschroute, die je nach Größe der Bühne und der Mitgliederzahl des Ensembles enger oder weiter ausfällt. Aber ein bestimmter Zwang bleibt an der Tagesordnung und ebenso eine gewisse ziffernmäßige Wiederkehr gleichgesehener Charaktere, was fraglos über kurz oder lang eine künstlerische Schädigung nicht nur des Werkes, sondern auch des Darstellers und gleichzeitig absprechende Kritiken herausfordern muß.

Denn seien wir ehrlich: selbst das der weitestgehenden Würdigung sichere Genie und die sogenannte geniale Wandlungsfähigkeit unserer besten Schauspieler ändern nichts an der Tatsache, daß letzten Endes auch die Künstler — Menschen sind, die sich wiederholen, und dies ganz besonders d a n n , wenn sie bestrebt sind, aus dem Innersten zu schöpfen. Auch der tiefste Brunnen, ständig geschöpft, wird eines Tages ausgepumpt den Boden zeigen.

Es ist eigentümlich zu beobachten, wie dieses „Auspumpen", das von den Direktoren ganz besonders gern mit den sogenannten Lieblingen des Publikums exerziert wird, von eben diesen Lieblingen erst dann bemerkt wird, wenn es zu spät ist und der sieghafte Nachfolger bereits in der „Kulisse" steht. Wenn Türklinken reden könnten, ich glaube: die Türklinken zu den Direktions- und Intendantenzimmern unserer sogenannten großen Bühnen vermöchten viel zu erzählen von den Größten der Großen — und davon, wie sie eines Tages klein wurden . . . .

Denn nirgends geht es ungerechter zu, wie auf der Welt . . ., so heißt das alte Sprichwort, und man darf es ruhig erweitern, indem man hinzufügt — „und auf den B r e t t e r n , die die Welt bedeuten sollen".

Aber wir wollen nun die Bretter verlassen, um einen Blick nicht nur auf die tan-

zende Leinwand zu werfen, sondern vor allem auch zu versuchen, ein bißchen dahinter zu gucken. Und gleich im ersten Augenblick dürfen wir sprechen: „Wie anders wirkt dies Zeichen auf mich ein!"

Ich bitte mir freundlichst — natürlich mit Hilfe eines Fahrstuhls — in die Flucht des Direktionsbureaus eines großen Filmkonzerns, der seine Filmstreifen so von ungefähr um den ganzen Erdball herum „drehen" läßt, zu folgen. Nachdem wir uns durch das an die Zeiten des Turmbaus zu Babel erinnernde Sprachengewirr des Vor- und Wartezimmers glücklich hindurchgekämpft haben, lassen wir uns im bequemen Klubfauteuil des allgewaltigen Regisseurs bei einer Zigarette nieder.

„Ja, meine Herren," beginnt der unvermittelt, „ich sehe Ihnen das Erstaunen über die Völkerwanderung an, die Sie da draußen soeben miterlebten. Wir sind nämlich gerade bei der Besetzung einiger farbiger Figuren aus Nordafrika, Amerika, China und Japan für unseren neuen großen Film, der in drei Erdteilen gekurbelt werden soll. Meine Hilfsregisseure sind seit zwei Monaten auf der Reise, um passende Typen ausfindig zu machen. Das, was Sie da draußen gesehen haben, ist nur ein Bruchteil dessen, was sich hier seit etwa 14 Tagen bei mir abspielt. Wer die weibliche Hauptrolle spielt, fragen Sie. Ja, wir unterhandeln drahtlos mit Tokio . . . und zwar mit der Lieblingsschauspielerin Sr. Majestät des Kaisers am Kaiserlichen Palast-Theater in Tokio. Die entzückende kleine Person soll mit Hilfe von vier Flugzeugen die Reise nach Babelsberg machen. Aber das ist noch gar nichts. Meine rechte Hand konferiert z. Zt. mit keinem Geringeren als dem Privatsekretär des XXX über die Stellung eines Truppenkontingents in XX, wo wir bei der Ausbeutung der neu entdeckten Goldfelder eine Schlacht von Goldgräbern und Desperados kurbeln müssen. Ein amerikanischer General spielt eine wichtige Rolle in meinem Film und wird wahrscheinlich ebenfalls in den nächsten Wochen in Berlin eintreffen. Ich könnte Ihnen auch sonst noch viel Interessantes über die Besetzung meines Films erzählen, aber ich darf nicht zu viel aus der Schule plaudern."

Damit verlassen wir das Privatbureau des Regisseurs mit dem Gefühl eines Menschen, der zum erstenmal in seinem Leben einen Begriff davon erhalten hat, warum



LIL DAGOVER und HANS MIERENDORFF in „Der Demüt'ge und die Sängerin" Phot.: Lindner

eigentlich die Filmindustrie heute unter den Industrien bereits an dritter Stelle rangiert. Und wir können verstehen, daß der starke Zauber, den die „Filmatmosphäre" in sich birgt, unaufhaltsam neue Geister anzieht, daß er fähige Köpfe, Männer der Kunst, der Wissenschaft und der Technik in ihren Bannkreis zwingt und vorwärtsdrängt zu neuen Taten, zu neuen Bahnen.

Und nun will ich Ihnen ein kleines Privatissimum über „Besetzung" geben.

Das Theater hat 30 Fachschauspieler, der Film aber hat die ganze Welt zur Verfügung, d. h. einen Reichtum an Möglichkeiten, der wahrhaft sinnverwirrend ist. Bei ihm — oder sagen wir: bei uns gibt es höchstens finanzielle Grenzen. Zugestanden, diese Grenzen machen auch uns oftmals ernste Kopfschmerzen, weil wir, leider, nur in den seltensten Fällen voraussehen können, was das liebe Publikum zu unserer Arbeit sagen wird. Aber dafür ist auch die ganze Welt unser Publikum und nicht nur ein Parkett und drei Ränge; — und wenn es uns gelang, etwas zu schaffen, daß die Welt aufhorcht, dann haben wir wirklich unser weitgespanntes Ziel erreicht.

Angesichts der Mannigfaltigkeit unserer Zuschauer müssen auch wir Mannigfaltiges bringen und das letzte in der Auswahl unserer Mitarbeiter, besonders der Darsteller, berücksichtigen. Jede, auch die kleinste Figur des Films soll ein Mensch sein und keine angemalte Theaterpuppe. Das Kinema, das Objektiv ist unerbittlich hart und grausam. Seinem Scharfblick bleibt nichts entrückt, und wenn vielleicht noch etwas den kunstvoll aufgestellten Lampen verborgen blieb, so dringt das Licht des Tages durch alle Unwahrheiten hindurch! „Die Sonne bringt es an den Tag." Darum müssen wir restlos das letzte in der Suche nach dem Menschen, nach der Frau, nach dem Kind leisten. Die Möglichkeit, dem Verfasser des Romans, dem Dichter des Dramas gerecht zu werden, zwingt uns dazu. Die altbekannten Hilfsmittel der Bühne zur Verwandlung eines Schauspielers versagen zumeist gegenüber dem schonungslos enthüllenden Lichtbild der Leinwand.

Hier gibt es Ueberraschungen, von deren Größe ein Nichteingeweihter sich keine Vorstellung machen kann. Schminke und Puder, Farben und Pasten zerrinnen in ein Nichts vor der Linse, und sonst starke darstellerische Wirkungen auf Auge und Ohr rufen, bringt man sie auf der Leinwand an, nur Enttäuschungen hervor, die kaum glaublich erscheinen.

Die ultima ratio des Regisseurs ist daher wohl in vielen Fällen die gründliche Probeaufnahme. Dem Trugbild des Scheins gegenüber, hervorgezaubert durch die Kunst der Schminke, tritt nun die Natur in Erscheinung und warnt eindringlichst vor Fehlbesetzungen mit angeblich anderswo „ausprobierten Kräften". Hier stehen die Wirkungen unverrückbar fest. Nur zu gern wird natürlich der Spielleiter bei der Besetzung der Hauptrollen den traditionsmäßig festgelegten Gesichtern seine Aufmerksamkeit schenken, aber oftmals geschieht dies auch zum Schaden des Ganzen, denn unter diesen „Abgestempelten" befindet sich leider ein erheblicher Teil von Künstlern, die sich so zu einer Spezialität entwickelt und ausgewachsen haben, daß sie sich bereits nur noch selbst kopieren, manchmal mit, manchmal auch ohne Bewußtsein; ähnlich wie gewisse unter den bekannten Malern stets wieder und wieder das eine Bild malen, das ihnen einstmals Anerkennung und goldenen Lohn eintrug.

Die Gefahr, die diese Wiederholung einer alterprobten Wirkung in sich birgt, wird immer noch von vielen Filmautoren und Regisseuren verkannt. Gibt es doch manch einen unter ihnen, der sich für besonders tüchtig hält, wenn er sein Filmragout nur mit den beliebten und bekannten Namen würzt. Das ist ja nebenher auch sehr bequem: man lege sich also eine gute Kartothek an, man numeriere, benenne, und man nehme . . .

Hier sind wir wieder bei einem Punkt angelangt, bei dem sich Bühne und Film berühren.

Die Sucht der Unternehmer, dem Publikum zum Munde zu sprechen, ist auch hier Grund, Ursache und alleinige Schuld, warum so vielen an sich guten Darstellern in besonderen Spezialfächern durch das Zutodesehen ihrer Beliebtheit der Garaus gemacht wird. Sie werden buchstäblich zu Tode gehetzt, mit ihrer „gefragten" Beliebtheit.

Auf der anderen Seite aber ist die Kurzsichtigkeit einiger Regisseure verderblich, die von dem Standpunkt ausgehen: „Das kann nur Herr X spielen," und die Ursache zu ganz wahnsinnigen Honorartreibereien. So sehr das Streben nach Verinnerlichung, die

Suche nach Menschendarstellern zu begrüßen ist, so sehr ist dieses Schematisieren durch eine bestimmte Person zu verurteilen, ganz davon abgesehen, daß die Jagd nach diesem einen, scheinbar für alle einfach unentbehrlichen Darsteller zurzeit immer nur einen Regisseur befriedigen kann.

Welche unendliche geistige Armut spricht aus dem Bekenntnis desjenigen Spielleiters, der seinen Film nur mit Herrn X oder Frau Y zu drehen imstande ist!

Und seht euch die guten Spielleiter einmal an! Hat Herr Lubitsch den Erfolg seiner „Ehe im Kreise“ nur auf zwei Augen gestellt? Ja, allerdings, Sie können recht haben. — Aber diese Augen waren — die des Herrn Lubitsch.

Die Rollenbesetzung hat aber auch andere Schwierigkeiten. Die Erschöpfung einer in der Oeffentlichkeit so bekannten Figur wie — beispielsweise! — der des Liesegang aus dem Holländerschen Roman „Der Demütige und die Sängerin“ wird für einen Filmdarsteller zweifelsohne eine ebenso interessante, aber auch gleichzeitig im Sinne des Erfolges prekäre Aufgabe darstellen. Der Grund ist leicht faßlich. Wer auch immer den Roman liest, der macht sich nach der Beschreibung des Verfassers eine ganz bestimmte Vorstellung vom Aeußeren der Hauptpersonen. Gestalt, Gesicht, Haltung, Bewegung, alles das sieht der Leser gewissermaßen vor seinem geistigen Auge, alles das hat sich ihm fest eingeprägt. Er kann sich den Liesegung eben nur so, genau so vorstellen, und er erlebt naturgemäß die bitterste Enttäuschung, wenn der betreffende Darsteller im Film seinen Intentionen nicht gerecht wird. Da selbstverständlich jeder Leser die Figur anders, d. h. anders als der andere sieht, so muß der Darsteller sich mit der Tatsache abfinden, daß von tausend Zuschauern im Kino mindestens neunhundertneunundneunzig die Figur, die er darstellt, anders, ganz anders „gesehen“ haben wollen. Der Darsteller hat also auch dem Publikum gegenüber von vornherein einen nicht leichten Stand, und nur eine starke Persönlichkeit wird sich auf dem Kampfplatz behaupten können.

Die Sorge des Regisseurs, der über die Besetzung zu entscheiden hat, wird es mithin sein müssen, aus „der Fülle der Gesichte“ den passendsten Vertreter für seine Figur herauszufinden.

Die Auswahl des Darstellers pflegt in solchen Fällen denn auch meistens erst nach vielen Konferenzen, in denen die Ansichten und Meinungen oftmals scharf aufeinanderplatzen, zu geschehen. Daß auch hier des öfteren viel gesündigt wird und manches Mal just die allerfalscheste Ansicht als die siegreiche aus der Debatte hervorgeht, ist klar und durch Beispiele leider genügend bewiesen.

„Drum prüfe, wer sich ewig bindet“, heißt es darum sehr richtig auch hier, denn wenn der Unglücksmensch, der nun an unrechter Stelle steht, erst angefangen hat u. vielleicht gerade schon in ein paar wichtigen Szenen mit großer Dekoration und vielem



MIERENDORFF als Wilhelm Liesegang" Phot.: Lindner

Personal, Komparsen usw. gedreht wurde, ist es gewöhnlich zu spät zur Um- und Einkehr; Wiederholungen gerade solcher Aufnahmen sind bekanntlich mit ungeheuren Kosten verbunden.

Ein verständiger Darsteller wird aus diesem Grunde nicht ungehalten sein dürfen, wenn sein Besuch bei einem Regisseur, der sich vor der Entscheidung durch eine persönliche Unterhaltung einen Eindruck verschaffen möchte, einmal ein negatives Ergebnis zeitigt. Auch der Darsteller soll sich davor hüten, aus finanziellen Gründen nach einer Rolle die Hand auszustrecken, welche seinem Aeußern und seiner Art konträr gezeichnet wurde.

2.

Das Studium der Rolle

Von

Ernst Hofmann

„Ja, gibt's dös a?" höre ich hier wohl manche oder manchen bereits beim Lesen der Ueberschrift sagen. „Rollen?" — „beim Film??"

Und nun gar: „Studium???"

Was gibt's denn da zu studieren? Man stellt sich hin und läßt sich photographieren, nöch? –

In keiner anderen Kunst — oder — da dies mit der Kunst ein zu „weites Feld" ist — wie Fontane sagen würde — besser: bei keinem anderen Beruf ist der Laie so leicht geneigt zu sagen: „Das kann ich auch, und zwar viel besser." — Beim Theater hingegen... wie oft bin ich nicht — und zwar von intelligenten Leuten — gefragt worden: „Mein Gott, wie machen Sie das bloß, das alles auswendig zu lernen?" — Vor dieser rein technischen Sache des Auswendiglernens — die ja auch nur Training ist — steht der Laie staunend und bewundernd da und meint, damit sei die Arbeit des Schauspielers getan. Immerhin gibt selbst der krasseste Laie hier schon zu, daß beim Theater irgendwo Arbeit dahinter stecken muß, wenn er auch verkennt, welches die eigentliche Arbeit ist. Bei der Malerei oder der Musik weiß jeder: „Das hätte ich nicht machen können" —; denn die wenigsten haben schon mal ein Bild gemalt oder gar komponiert.

Aber alle, alle haben sich schon mal photographieren lassen.

Und was ist Film denn anderes?

Die kleine Susi mit der Himmelfahrtsnäse und Stielaugen hat von ihrem Feld-, Wald- und Wiesenphotographen ein prächtig retouchiertes Bild erhalten. Alles staunt, sie selbst am meisten, niemand hat gewußt, daß sie so schön sei! Dieser seelenvoll abgründige Blick! — Diese unerhört pikante Nase! Eine Idealkreuzung von Henny und Pola! Mit Recht bildet sie sich ein, viel besser auszusehen, als die Heldin ihrer letzten Filmpremiere. Und wenn man so aussieht, wie auf dieser retouchierten Photographie, kann, soll und darf man den Leuten nicht vorenthalten, wie man den Liebesbrief des Geliebten lesen würde. Oder wie man sich an der Bahre seiner sämtlichen Anverwandten aufführt.

Also das Talent läßt sich nicht mehr halten! Wie wird nun der Anschluß an den Film hergestellt? Sehr einfach, indem man nämlich einen Brief an irgendeinen Schauspieler oder Regisseur schreibt und um seine Protektion bittet. Einige Beispiele aus der Sammlung meiner Filmbriefe, die besser als alles andere beweisen, wie sich in den Köpfen dieser männlichen und weiblichen Susis die Filmwelt malt, mögen zunächst folgen:

> „Werter Herr Hofmann!
>
> Ich hätte eine große Bitte an Sie, und die wäre: Ich will so gern Filmschauspieler werden, darum wollte ich sie einmal fragen, ob sie vielleicht noch einen jungen Herrn und ein junges Fräulein gebrauchen könnten dan bitte recht bald. Oder ich werde am Mittwoch abend einmal vorne bei Ihnen sein daß heißt wenn's Ihnen recht ist. Dann sprechen wir noch einmal persönlich darüber, aber bis Ostern muß es Bestimmt sein.
>
> Hochachtungsvoll A. B.

Aus einem anderen Brief:

> „Sehr geehrter gnädiger Herr,
>
> ich flehe Sie an, werter Herr, mir zum Film zu helfen. Ich habe tüchtiges Talent dazu, kann sehr gut schwimmen, reiten, turnen und motorfahren. Ueberhaupt, was Sport anbelangt, kenne ich mich sehr gut aus. Also ich flehe Sie an, helfen Sie einem verlassenen Mädchen, daß Talent hätte zum Film. Sie dürfen mir glauben Herr, ich bin sehr Talentvoll, darum will ich nicht so zugrunde gehen, weil ich so tüchtiges Talent habe. Das Geld, daß Sie werter Herr, für mich opfern, zahle ich Ihnen später, wenn ich auch mal so weit bin, natürlich dankbar zurück. Mit Unterwäsche und Kleider wäre ich voraussichtlich versorgt. bin 16 Jahre, schöne schlanke Figur, große

braune Augen, schwarze Augenbrauen und dunkelblondes halblanges, gelocktes Har.

Schlagen Sie mich bitte nicht ab.

Hochachtungsvoll C. D.

Oder:

Sehr geehrter Herr!

Da es mein festern Wille ist, auf dem Gebiet des Films zu gelangen, so wende ich mich mit einer Bitte an Sie. Ich werde Sie kurz meinen Lebensweg darstellen. Das 14. Lebensjahr war erreicht. Mein festentschlossner Wille war es, Filmsdarsteller zu werden. Fünf Jahre sind ins Land gegangen. Bald unwiederstehlich lasten die Hemmungen auf mich, und kenne genau die Haltung eines Filmdarsteller. Der Direktor des („p. p.“-) Films hätte Stellung für mich gehabt, aber leider stand ich noch nicht auf dem Gebiet des Films und wurde somit abgesagt. Im Augenblick befasse ich mir mit ausarbeiten einer Filmidee, dieselbe betitlet sich: Der Rächende Bund. Frei bearbeitet nach dem Roman Der Bund der Rächer. Drei deutsche Abenteurer würden die spannende Handlung darbringen ...“

Und aus weiteren Briefen:

„Für Sie ist es sicher eine Kleinigkeit, mich in einer Filmgesellschaft unterzubringen, Ihre Protektion würde mir gewiß große Hilfe leisten ...“

Ich, miserable Kreatur, bin hier gekommen, um weitere Ausbilung in Ökonomische und volkswirtschaftliche Wissenschaften, aber mein Gemüt findet in diese Auditorien keine Narrung, ich schwärme nach der Bühne in Film . . .“

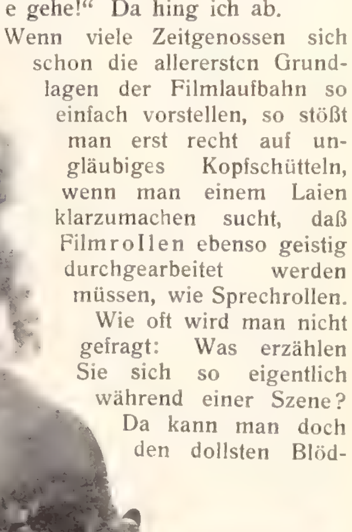
„Wenn Sie mir keine Stellung am Film verschaffen, dann verschaff ich mir selbst eine! Dies zeichnet hochachtungsvoll . . .“

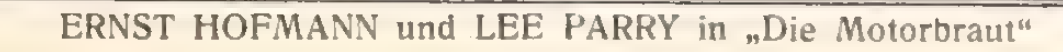
„Ich erwarte Sie im eigenen Auto morgen um 5 Uhr an der Ecke Kurfürstendamm und Joachimsthalerstr., um mit Ihnen meinen Weg zum Film zu besprechen ...“

Bitte schreiben Sie auf beiliegendes Photo von mir einige empfelende Worte an Herrn Dir. X, damit er mich engagiert. Bin ein kleiner, blonder Wuschelkopf vom Rhein und war bisher in Pension ...“

Alle diese Briefe, die in ihrer Unbeholfenheit eigentlich etwas Rührendes haben, zeigen, wie einfach man es sich vorstellt, „auf dem Gebiete des Films zu gelangen“. Was nützt es, wenn man hier immer und immer wieder sagt: Gehen Sie auf eine gute Theaterschule und dann ein paar Jahre an die Bühne. Die allgemeine Ansicht ist es, daß man von heut auf morgen jede größere Rolle im Film spielen kann. Sagte mir doch neulich eine mir unbekannte junge Dame, die mich telephonisch um Vermittlung einer Filmrolle bat, auf meine Frage, was sie denn für Vorkenntnisse hätte, ganz ruhig: „Gar keine,“ und als ich ihr riet, Schauspielunterricht zu nehmen und sich dann in der Provinz einzuspielen, entgegnete sie höchst verstimmt: „Aber das dauert doch viel zu lange, und Sie werden mir doch nicht zumuten, daß ich an eine S c h m i e r e gehe!“ Da hing ich ab.

Wenn viele Zeitgenossen sich schon die allerersten Grundlagen der Filmlaufbahn so einfach vorstellen, so stößt man erst recht auf ungläubiges Kopfschütteln, wenn man einem Laien klarzumachen sucht, daß F i l m r o l l e n ebenso geistig durchgearbeitet werden müssen, wie Sprechrollen. Wie oft wird man nicht gefragt: Was erzählen Sie sich so eigentlich während einer Szene? Da kann man doch den dollsten Blöd-





ERNST HOFMANN und LEE PARRY in „Die Motorbraut“ Phot.: Eichberg

sinn reden, man hört auf der Leinwand ja doch nichts.“

Gewiß, man kann das A B C so sprechen wie ein lyrisches Gedicht oder wie eine Kindsmordsballade. Ich kann mir auch vorstellen, daß ein Schauspieler während einer Szene einen faulen Witz mit todernster Miene erzählt und daß man dies auf der Leinwand natürlich nicht sieht. Was man selbst aber bestimmt zu sehen bekäme, wäre ein Schreikrampf des Regisseurs bei der Aufnahme und blöde Gesichter der Mitspielenden, falls diese nicht darauf vorbereitet wären, statt der erschütternden Nachricht vom Tode derGroßmutter einen Mikoschwitz versetzt zu bekommen.

Solche Scherze wird sich jeder seriöse Regisseur mit Recht als Störung und groben Unfug verbitten. Wenn schon gesprochen werden muß, dann natürlich nur so wenig wie möglich und selbstverständlich im Sinne der Rolle. Es liegt in der Natur der technischen Seite des Films, daß hier eine viel größere Konzentration gefordert werden muß, als beim Theater. Witze auf der Bühne, besonders wenn ein Stück viele Wiederholungen hat, sind stets beliebt gewesen und wird es stets geben. Verhaut man auf der Bühne die erste Szene, so hat man im Laufe des Abends Gelegenheit, das wieder gutzumachen. Was der Kurbelkasten aber erst einmal geschluckt hat, das wirft er erbarmungslos immer wieder auf die weiße Wand. Man kann im Film keine noch so nebensächliche Szene en bagatelle behandeln, denn die Zensur für jede Müdigkeit oder Schlamperei klebt durabel auf der Leinwand. Wenn man seine Rolle nicht wirklich durchstudiert hat und genau weiß, wo die Höhepunkte liegen, passiert es leicht, daß man in nebensächlichen Szenen die Munition bereits verschossen hat.



Phot.: Dührkoop
ERNST HOFMANN als Königssohn im „Mirakel“

Dies wird einem nicht gerade bei starken und interessanten Charakterrollen passieren, sondern bei den konventionellen Kitschrollen, die einem keine Möglichkeit zur Charakterisierung geben. Diese Rollen sind alle nach einem und demselben Klischee verfertigt: Der Darsteller oder die Darstellerin sei sympathisch bis zur Blödheit, kleide sich ein bei Stanropulus und Moldauer und bei der heiligen Johanna von Marbach (wie Morgan so nett sagt), und endlich trage er oder sie ein gut gearbeitetes Gebiß zum ausgiebigen Fletschen. Vor allem störe jedermann das gottbegnadete Spiel des Stars möglichst wenig, indem er etwa die Aufmerksamkeit des Publikums unbescheidenerweise auf sich selhst abzulenken versucht. Es gibt Stars, für die der Partner oder die Partnerin stets nur ein lästiger Dekorationsgegenstand ist.

Die Großaufnahme im Film geht konform mit dem Fettdruck im Programm; Kainz redivivus — oder die Duse rediviva — „is an Dreeck“, wenn sie sich entblöden, dem Star der Firma im Licht des Scheinwerfers zu stehen. Mit derartigen Stars hat man nie einen Kontakt, sie stehen immer für sich allein auf weiter Flur. Wie ich in solchen Filmen bin, weiß ich immer schon vorher ganz genau. Ein vergrämter Schemen, der meistens nicht da ist, denn die wenigen guten Momente sind bestimmt sorgfältig herausgeschnitten. Gott sei Dank sind derartige Filme Ausnahmen. Die Regel ist: Ein Ensemble gleichwertiger Schauspieler, geleitet von einem künstlerisch empfindenden Regisseur. Was Ensemblespiel heißt, habe ich während meiner Tätigkeit am Deutschen Theater unter der Regie von Max Reinhardt gelernt.

Das Rollen s t u d i u m beim Film ist ein ganz anderes als beim Theater: Bei einer Sprechrolle kennt der Schauspieler den Schau-

platz der Handlungen bis ins einzelne. Anders beim Film. Hier hat man keine Ahnung, wie der Architekt das Zimmer gebaut hat, ganz zu schweigen von Aufnahmen im Freien, bei denen die Stellungen der Schauspieler erst dann festgelegt werden können, wenn man zur Aufnahme an Ort und Stelle ist. Weh dem, der hier mit vorgefaßter Meinung auf dem Plan erscheint. In dieser Beziehung habe ich einmal die traurigste Erfahrung meines Filmlebens gemacht.

Vor einigen Jahren — schnellebig wie der Film ist, wird niemand mehr erraten, um welches Kunstwerk es sich handelt, zumal längst Gras über seine Pleite gewachsen ist — spielte ich einen Film bei einer neugeborenen Firma, die eigens zu dem Zweck gegründet war, einer etwas angejahrten Dame aus den besseren Bürgerkreisen Gelegenheit zu geben, sich auf der weißen Leinwand auszutoben. Der in weitesten Kreisen unbekannte Regisseur hielt sich für einen Filmreinhardt, die Diva sagte schlicht und bescheiden bei den Vorbesprechungen: „Was die Nielsen kann, das kann ich auch!“ Da es aber zu ihrem größten Erstaunen sich herausstellte, daß sie nicht einmal imstande war, natürlich und ohne über ihre großen Zehen zu stolpern, sich vor dem Kurbelkasten zu bewegen, unterwarf sie sich schließlich einer freiwilligen Dressur durch den Regisseur.

Sie trieb Rollenstudium.

Von 2 bis 6 Uhr fand im Atelier ein furchtbarer Ringkampf zwischen den beiden statt. Am nächsten Tage erschien sie dann sehr geschwollen und spielte völlig automatisch ihre vorgeschriebene Rolle. Uns alle packte das Gruseln. Die Katastrophe kam dann auch: die Diva hatte sich derart auf Stellungen und Bewegungen festgelegt, daß sie wie ein galvanisierter Frosch vollkommen ratlos war, wenn die Situation eine Aenderung erforderte. Als eines Tages die Hauptszene des Films gedreht werden sollte, es war eine Außenaufnahme, stellte es sich heraus, daß die Sonne verkehrt stand, so daß die Stellungen der Mitspieler geändert werden mußten. Der edle Gatte kam von rechts, der intrigante Liebhaber stürzte von links herbei. Da die Diva es andersherum gelernt hatte, war es ihr nicht auszutreiben, das Ekel von Liebhaber freundlich anzugrinsen und den edlen Gatten mit einer scheußlichen Grimasse davon zu scheuchen. Wir wurden alle langsam wahnsinnig, die Schminke floß, Haare und Kleider klebten. Als es dann endlich klappte, war die Sonne weg, und Madame kriegte einen Weinkrampf.

Langsam träufelte der Regen auf die erhitzten Gemüter. Der Operateur, einer der wenigen, die den Film überlebt haben, und der sich auch damals seinen Humor bewahrt hatte, sprach schlicht und einfach, während er das Stativ zusammenklappte:

„Licht aus, Messer raus!“

Das war ein Rollenstudium, wie es *nicht* sein soll!



ERNST HOFMANN in „Das blonde Verhängnis“ Phot.: Vera-Film



LUCIE KIESELHAUSEN Phot.: d'Ora

Noch einmal:

Ist der Tänzer feminin?

Zu den wiederholten Ausführungen in „Filmland" über die Verwandtschaft zwischen Tanz und Filmdarstellung, namentlich zu den Aeußerungen von Walter Pathé in der Februar-Ausgabe, geht uns von Ernst Matray ein weiterer Beitrag zu, den wir gerne der Oeffentlichkeit übergeben. Matray kommt, wie wir vorausschicken wollen, in seinen Betrachtungen zu dem Ergebnis, daß nur der groteske Tanz den Tänzer vor dem femininen Schein bewahren könne. Aber — hören wir ihn selbst:

Bei der heutigen Verschiedenheit aller Tanzrichtungen ist es sehr schwer, über den Tanz zu schreiben; ich will mich deshalb jeder prinzipiellen Stellungnahme enthalten und mich nur auf einige allgemeine Fragen einlassen.

Wer ist zum Tanz berufen und wer nicht?!

Das ist eigentlich die erste allgemeine Grundfrage, wegen der sich jeder Tänzer und jede Tänzerin verantworten müßte, und es wird schwer und tief gesündigt in dieser Beziehung. Sonst hätten wir nicht dieses große Heer von „Tänzerinnen aus dem Familienkreise" und Protektantengestalten.

Unter „Tänzerinnen aus dem Familienkreise" verstehe ich junge Damen aus der besseren Gesellschaft, die einmal irgendwo und irgendwann einige Wochen Tanzunterricht gehabt haben — oder auch nicht —, und die dann zu festlichen Familienangelegenheiten, d. h. bei Gesellschaften, Geburtstagsfesten usw. ihre Kunst zum besten geben. Sie werden dann von der glücklichen Familie und den höflichen Gästen bejubelt und gefeiert, und die armen jungen Mädchen werden danach meistens so fürchterlich verblendet und eingebildet, daß sie sich für berufen halten, ihren Wirkungskreis über die Familie hinaus auszudehnen. Dann naht das Unglück schnell. — Ein Tanzabend wird veranstaltet; im Saal sind wieder nur Freunde und Verwandte; — — und ein großer Erfolg ist das Resultat! Die Berufung zur Bühne steht fest. Jetzt wird es mal in anderen Städten versucht. Die Säle sind leer — die Freunde fallen fort — und da haben wir das in so vielen Exemplaren herumlaufende verkannte Genie.

Diejenigen, die trotz allem unbedingt tanzen müssen, gehen schließlich zum Kabarett, und bei wirklich guter Protektion kommen sie manchmal auch noch zu höheren Kunststätten, wo man es eigentlich nicht vermuten sollte. Diese Fälle sind leider nicht selten.

Ich erinnere mich z. B., daß seinerzeit bei Reinhardt während der Vorbereitungen zur „Grünen Flöte“ uns eine Anzahl Tänzerinnen vortanzten und wegen Unbegabtheit nicht engagiert werden konnten, die aber an einem anderen bekannten Berliner Theater kurze Zeit darauf zu großen Koryphäen geworden sind. Heute kommt so etwas fast noch öfter vor.

Bei alledem bleibt eine feststehende Tatsache, daß der Tanz die Kunst der Frau ist und männliche Tänzer zu den Raritäten gehören. Die meisten Tänzer, die wir haben, sind alle stark feminin veranlagt und wirken auch so. Ich erinnere nur an Nijinsky, den bestberühmtesten aller Tänzer, der absolut mädchenhaft war und auch so wirkte.

Die Haupttanzüberlieferung, die wir haben, das Ballett, hat trotz seiner ausgezeichneten Virtuosität für Männer wie für Frauen dieselbe Technik; daher kommt es natürlich auch, daß von vornherein jeder Ballettänzer, wenn er es auch nicht ist, mädchenhaft wirken muß. Im Gegensatz zu Nijinsky war Bolm (auch vom russischen Ballett) ein absolut maskuliner Tänzer, wie wir ihn in den Polowetzer Tänzen gesehen haben. Doch sowie man ihn in irgendeiner Ballettsache sah, wirkte er fast ebenso mädchenhaft wie Nijinsky.

Die maskulinen Tänzer in ihrem eigentlichen Element sind angewiesen auf die National- und Grotesktänze, denn in dieser Form fällt das Feminine weg. Doch gibt es in der Tat gegenüber der großen Anzahl ausgezeichneter Tänzerinnen nur eine verschwindende Anzahl von guten Tänzern. Die großen ständigen Balletts, wie



DOROTHY WILSON Phot.: Herrings

das Russische Ballett von Dhiagilew und das Schwedische Ballett von Börlin, sind die einzigen, die unter ihrem Personal eine größere Anzahl von ausgezeichneten männlichen Tänzern haben. Sonst bleibt das Hauptgebiet der männlichen Betätigung beim Tanz die Choreographie, deren bedeutendster Vertreter, Fokin, Unerhörtes geleistet hat und dessen außerordentliche Leistung noch bei dem letzten Gastspiel der Russen hier in Berlin ihre langerprobte Wirkung bewiesen hat.

Zu den seltsamsten Ausartungen auf dem Gebiete der Tanzkunst zählt Börlins Schwedisches Ballett, das augenblicklich in Paris die hypermodernsten Sachen kreiert. Z. B. lassen sie mitten während eines Balletts einen Groteskfilm ihres eigenen Ballettmeisters vorführen, mit Leichen, Begräbnis usw. und betreiben die Sache überhaupt im höchsten Grade sketchartig; sie haben unter anderem Tanzfiguren, die ihren Kopf unter dem Arm tragen. In einem anderen Ballett geht die ganze Zeit ein Feuerwehrmann rhythmisch die Bühne auf und ab; ausgerechnet Zigarettenrauchend, zum Rätsel sich selbst und den Zuschauern. Das muß man doch wohl als Manie betrachten, wenn auch nicht ohne Genie gemacht.

Ich meinerseits habe im üblichen Sinne überhaupt keine Ballettechnik. Meinen ersten tänzerischen Antrag, meine erste Anregung erhielt ich von Dhiagilew, als ich den Spielmann im „Mirakel“ spielte, den ich sehr stark rhythmisch pointierte, und aus diesem Gefühl heraus auch eine tänzerische Einlage machte. Dhiagilew erschien es sehr merkwürdig, daß ich keine Ballettausbildung gehabt habe.

Meine Technik und mein Können habe ich — und ich lege großen Wert darauf, es zu sagen — der Artistik abgelernt. Für meine Begriffe hat ein jonglierender Japaner, der auf einem Glas steht, oder ein Zirkusclown, der seinen Körper hin und her wirft, eine solche tänzerische Beherrschung und Beweglichkeit des Körpers, wie es überhaupt nur möglich ist. Und was ist denn überhaupt eine virtuose Ballettechnik? — Eine verfeinerte Artistik!


Tänzerin EDDA WEEDEN Phot.: Meyer

Der sich schön bewegende Schauspieler ist doch fast wie ein Tänzer. Das fiel schon stark bei Moissi auf.

Im Film kommt die tänzerische Bewegung noch weit mehr zur Geltung. Das Wort fällt fort, alles kommt auf die Geste an. Eine große Geste des Schauspielers ist immer tänzerisch angelegt; am deutlichsten ist das z. B. bei Conrad Veidt spürbar, dessen Bewegungen in phantastischen Filmen fast schon Tanz sind.

Als allerwesentlichste Vorbedingung zum Berufstanz muß man unter jeder Bedingung die Beweglichkeit und das Reagieren des Körpers auf Musik und Rhythmus in viel mehr als durchschnittlichem Maße haben.

Und man muß nicht tanzen lernen, um tanzen zu können, sondern muß tanzen können, um tanzen zu lernen.

Ernst Matray.

BIENE MAJA ALS FILMSTAR

VON KARIN LUND.



leich einer Forschungsreisenden, die sich in völliges Neuland begibt, suchte ich eines Tages, nach Rücksprache mit Dr. Curt Thomalla, dem rührigen Produktionsleiter der „Dafu"-Filmgesellschaft, das Aufnahmeatelier der genannten Firma auf. Es lag mir daran, den Film von der Biene Maja, den die Gesellschaft dort seit langem herstellen läßt, und der schon heute in Fachkreisen berechtigtes Aufsehen erregt, kennen zu lernen, die dazu nötigen, völlig neuen, technischen Einrichtungen zu studieren ... und vielleicht auch den Star dieses Filmwerkes, die Biene Maja persönlich, vor dem Kurbelkasten zu bewundern.

Zunächst erging es mir ähnlich wie dem Verfasser des Romanes: „Die Biene Maja und ihre Abenteuer", dem Dichter Waldemar Bonsels. Denn wir konnten uns eine Verfilmung des Buches kaum vorstellen. Allenfalls ergab sich mir noch die Wahrscheinlichkeit, daraus einen lehrhaften Kulturfilm zu machen. Aber bereits das Manuskript, von Dr. Thomalla ebenso geschickt bearbeitet wie vor einigen Jahren dasjenige zum „Steinachfilm", belehrte mich eines Besseren. Und als man mir vorführte, was die kleine Maja und ihre Genossen, alle aus dem Insektenreiche stammend, unter ihrem Regisseur Wolfram Junghans und dem Operateur Herrn A. O. Weitzenberg geleistet hatten, beziehungsweise noch leisten, bekannte ich mich geschlagen. Denn hier wird tatsächlich kein pedantisch langweiliger Lehr- und Unterrichtsfilm geschaffen, sondern es wird ein phantastisch märchenhafter „Tier-Spielfilm" gedreht.

Um dies bewerkstelligen zu können, mußten allerdings technisch ganz besondere Vorkehrungen getroffen werden. Und von den überaus interessanten Eindrücken, die ich während meiner mehrfachen Besuche im Dafu-Atelier empfing, möchte ich jetzt ein wenig plaudern.

Maja, ihr Bienenvolk, ihre Freunde und Gegner erleben alle ihre Abenteuer nicht etwa im Freien, sondern im Filmatelier, vor ganz besonders konstruierten Apparaten. Nur wenige Schwarmaufnahmen wurden auf dem Dachgarten des Dafu-Ateliers, mit Teleobjektiven oder solchen von besonders langen

Brennweiten, ausgeführt. Sieben Bienen- und Hornissenvölker bewohnen, in ihren Stöcken untergebracht, seit vielen Monaten diesen Dachgarten. Außer dem Honig, den die Bienen selbst zutrugen, war zu ihrer Fütterung bis jetzt das stattliche Quantum von 150 Pfund dieser leckeren Materie notwendig, die von der Gesellschaft ihren „Künstlern“ in großzügiger Weise zur Verfügung gestellt wurde.

Doch — zurück ins Aufnahmeatelier.... oder vielmehr in den Vorführungsraum. Hier begleiten wir die Biene Maja bei ihren Ausflügen, schweben mit ihr, umkreisen ihre Lieblingsblüten und sehen die Landschaft in wildem Auf und Nieder vorüberjagen, wenn Maja in den Fängen der riesenhaften Hornisse entführt wird.

Einige dieser Aufnahmen sind noch verhältnismäßig leicht mit dem kleinen, automatischen Débrie-Apparat herzustellen, welcher allerdings nur kurze Szenen mit normaler Optik aufnimmt. An einem Stahldraht, den ein passendes Gerüst spannt, gleitet er mit beliebiger Geschwindigkeit dahin. Im Prinzip genau so bewegt sich der große Aufnahmeapparat. Nur wuchsen bei diesem die Schwierigkeiten in der Ausführung einer sicheren und dennoch transportablen Schwebevorrichtung mit der größeren Last der Kamera. In rastloser Arbeit haben Weitzenberg und Junghans Verbesserungen und Erleichterungen an ihren diversen Aufnahmeapparaten geschaffen, die geradezu staunenswert sind. Ein sogenanntes „Umhängestativ“ z. B. ermöglicht es dem Operateur, den Kurbelkasten zu tragen und doch die Hände frei zu haben und einen Halt zu suchen, um die Einstellung zu bedienen. Den Antrieb des Apparates besorgt, mittels einer langen, biegsamen Kurbelwelle, aus jeder gewünschten Entfernung ein Gehilfe. Diese Art der Aufnahmen hat noch den besonderen Vorteil, daß sich nur einer dem zu photographierenden Tiere zu nähern braucht.

Zu diesem Umhänge- oder Schulterstativ lieferte die „Freiburger Apparatebaufabrik“ einen ganz eigenartigen Aufnahmeapparat, der bei schwierigen Aufnahmen ganz besonders gute Dienste leistete. Aus ihren langjährigen Erfahrungen heraus hat diese Firma den betreffenden Apparat neben manchen anderen Verbesserungen mit einer Einrichtung versehen, die es gestattet, Hochfrequenzaufnahmen zu machen. Dadurch wird der Operateur in die Lage versetzt,



Auf dem Dachgarten des Filmateliers. Die Bienen werden beim Bau ihrer Waben gekurbelt Phot.: Dafu

wesentlich mehr Bildchen in der Sekunde aufzunehmen, als wenn er mit einer normalen Kamera arbeitet. Weiter wird es ihm ermöglicht, die überschnellen Bewegungen, die gerade vielen Schauspielern dieses Films anhaften, in einen für ihn nötigen Rhythmus zu bringen. Solche Bilder nennt man (namentlich wenn die Verlangsamung eine besonders starke ist) bekantlich Zeitlupenaufnahmen. Diese Bilder sind bisher im Spielfilm nicht so häufig als bildliches Ausdrucksmittel angewandt worden, wie sie es verdienten.

Außer den bereits genannten Apparaten sind noch zwei solche der Firma Prévost in Betrieb, welche sich besonders dadurch auszeichnen, daß sie ein sehr helles und großes Einstell-Lupenbild besitzen. Das ist gerade bei diesen Arbeiten notwendig, denn bei fast allen solchen Aufnahmen muß das Auge des Operateurs dauernd das Filmbild beobachten, um den vom Regisseur herbeigeführten Handlungen seiner „Prominenten“ unbedingt folgen zu können. Bei allen Vorgängen jedenfalls müssen Fern- und Groß-einstellungen gleichzeitig aufgenommen werden. Denn es kostet große Vorbereitungen, viele Mühe und langes Warten, bis die Tiere die gewünschte Szene nur einmal spielen. Eine verpaßte Gelegenheit stiftet unter Umständen nicht wieder gutzumachenden Schaden, und wenige Minuten entscheiden oft über wochenlange Vorbereitungen. Denn tritt ein Mißerfolg ein, so kann möglicherweise die ganze bisher geleistete Arbeit fraglich werden. Die beschriebene komplizierte Apparatur, die sich zur Verfilmung der Biene Maja als unumgänglich notwendig erwies, wurde geschaffen, um in jedem Bilde — abgesehen von der Handlung — dem Zuschauer eine Ueberraschung zu bereiten.



Regisseur Junghans schneidet die Kunstwaben so zu, daß die Bienen später daran weiterbauen können — Phot.: Dafu

Außer den bereits erwähnten und anderen Apparaten hat die „Dafu“ noch ungemein interessante Nebel- und Regenvorrichtungen konstruieren lassen. Durch diese ist es möglich geworden, Majas entzückende Erlebnisse an einem trüben Regentage so darzustellen, als habe die kleine Biene tatsächlich in der freien Natur gegen die Unbill der Witterung anzukämpfen, während sie ihre Erlebnisse in Wirklichkeit im geschützten Filmatelier hat. Ueberdies hat Junghans noch ein besonderes, von ihm zum Patent angemeldetes Verfahren angewandt, durch das die Honigträger gezwungen wurden, in ihren Bienenstöcken förmliche Wunderwerke selbst herzustellen.

Junghans veranlaßte nämlich durch eingeschnittene Kunstwaben die Bienen, die-



Der Mistkäfer „Kurt" eilt zur Rettung der Biene Maja herbei. Maja wurde von der Kreuzspinne „Thekla" eingefangen
Phot.: Dafu

jenigen Kulissenteile, die für die Innenaufnahmen im Schlosse ihrer Königin, „Helene VII.", notwendig waren, selbst zu bauen, ohne hierdurch die grundlegenden Regeln des Bienenvolkes beim Bau seiner eigenen Waben im geringsten umzustoßen.

Alle diese neuesten Errungenschaften der Filmtechnik lassen uns mit großen Erwartungen dem Kurbelwerk von der „Biene Maja und ihren Abenteuern" entgegensehen. Die Arbeiten wurden im März 1924 begonnen und werden etwa im August 1925 vollendet sein. Allen unseren Freunden aus dem Roman werden wir wieder begegnen. Maja und ihrer Erzieherin Kassandra, Peppi und Kurt, der graziösen Libelle Schnucki, Puck, der Elfe, der bösen Kreuzspinne Thekla und vielen andern. Wir werden der Schlacht der Bienen und der Hornissen beiwohnen — kurz, alles, was uns an Bonsels Buch so fesselte und entzückte, wird vor unseren Augen lebendig werden.

Die heimische Filmindustrie wird durch dieses Werk, das e i n z i g in seiner Art dasteht, wiederum einen beträchtlichen Schritt vorwärtskommen. Denn das, was mir die „Dafu" liebenswürdigerweise von den bereits vollendeten Aufnahmen vorführen ließ, überzeugte mich deutlich davon, daß hier nichts auf Trick beruht, sondern daß alles mit größter Liebe und Ausdauer der Natur bis ins letzte abgelauscht ist. Daher wird dieser „Tier-Spielfilm" sicherlich als ein neuartiges und jedermann interessierendes Werk angesprochen werden und überall, wo man ihn zeigt, zahlreiche Freunde finden.

★

Einen prächtigen Einblick in die Schwierigkeiten, die mit der Herstellung des Bienen-Films verbunden waren, verdanken wir den humorvollen Ausführungen, welche uns Dr. Curt T h o m a l l a zugehen läßt. Dieser erprobte Kulturfilmfachmann schildert uns die Mühen und Plagen in seiner launigen Art:

Als der Generaldirektor der Dafu, Herr Studienrat Gutmann, mit dem Auftrag zu diesem Film der Produktionsleitung die Verpflichtung auferlegte, kein Bild herzustellen und in die definitive Fassung des Films hineinzulassen, das nicht neben selbstverständlicher technischer Vollkommenheit diesem Märchencharakter des Ganzen Rechnung trüge, ahnte er wohl schwerlich, welch gewaltige Aufgabe er damit den Bearbeitern des Films stellte. Der Grundgedanke, daß die aus dem wohlorganisierten Bienenstaat entfliehende Biene Maja die Wunder und Schönheiten, aber auch die Gefahren und

Schrecknisse der freien Natur erfaßt, bis sie den Menschen in seiner Liebe und Schönheit kennen lernt, bis sie nach den Gefahren des Abenteuers in der Hornissenburg, nach der grausigen Hornissenschlacht zurückfindet zu ihrem Volk, dieser Grundzug des fortwährenden staunenden Erkennens von Ungewohntem und Gewaltigem, dieses fortwährende Schweben und Gleiten muß in jedem einzigen Filmbild sich ausprägen. Und da derartige Anforderungen noch nie gestellt wurden, bedeutet bei diesem Film jede einzige Aufnahme ein stets neues Experiment, das oft erst nach dutzendmaligem Versagen zum erwarteten Erfolge führt. Denn es gehört dazu nicht nur Kenntnis der Filmtechnik, sondern eine wissenschaftlich begründete Kenntnis der Lebensgewohnheiten und Besonderheiten jeder Tierart! Die einen Tiere scheuen jeden ungewohnten Geruch. Andere gehen sehr schnell an dem strahlend heißen Licht der Aufnahmelampen ein. Manche „spielen" am besten, wenn sie tagelang gehungert haben, andere nur recht vollgefressen. Die Kreuzspinne mußte beim ersten Sonnenstrahl, also im Sommer etwa um 3 Uhr in der Nacht, bei ihrer Arbeit belauscht werden. Das Ausschlüpfen von Libellen, Schmetterlingen und auch — ein Glückszufall — von etwa 30 jungen Ringelnattern mußte genau auf Tag und Stunde errechnet werden. Nur ein so vielseitig erfahrener Biologe wie Wolfram Junghans konnte einer solchen fast unwahrscheinlich schwierigen Aufgabe gewachsen sein.

Tausende von Leichen bedecken heute bereits das Schlachtfeld, geopfert auf dem Altar des Kulturfilms. Denn nur der naivste Laie wird annehmen, daß eine Biene Maja ihre Rolle durchführt, daß ein Grashüpfer, ein Mistkäfer Kurt, ein Rosenkäfer Peppi in dem Film vorkommt. Zehn Leute fingen 14 Tage lang Grashüpfer, und als ihrer 800 in Schachteln und Dosen und Säcken angeschleppt worden waren, in luftigen, grasgepolsterten Behältern sich tummelten, begannen die Aufnahmen zu dem Abenteuer, in dem der Biene Maja von dem wild herumhüpfenden Springer Ehrfurcht vor seiner Rekordleistung im Hochsprung beigebracht wird, in dem sie von ihm über seine Erfolge in dem großen Tournier der Grashüpfer unterrichtet wird. Von den 800 Grashüpfern waren am nächsten Tage nur noch 150 ohne Läsionen vorhanden. Die anderen hatten sich gegenseitig die Beine abgeknabbert! Von diesen 150 gingen bei den Aufnahmen des Wettspringers 148 im Lampenlicht ein und die übrig bleibenden beiden Exemplare verweigerten jede artistische Leistung. Also gingen in den nächsten 8 Tagen wieder 10 Leute Grashüpfer sammeln.

Maja erfährt im Verlaufe ihrer Wanderungen die Wunder der Metamorphose des Schmetterlings vom Ei bis zum Ausschlüpfen aus der Puppe. Ein dankbares Objekt der Verfilmung. 60 Kohlweißlingsraupen wurden zur Verpuppung angesetzt. 40 krepierten, 20 verpuppte waren von Schlupfwespen gestochen und aus ihnen kamen Maden statt Schmetterlinge. Nur eine Puppe, zuerst übersehen, stellte sich im letzten Augenblick doch noch als gesund heraus. Aber dieses gehässige Wesen verlegte den Zeitpunkt seines Ausschlüpfens auf die Zeit zwi-



Die Waben im Bienenstock sind teils dunkel, teils hell, — je nach der augenblicklichen Nahrung der Bienen Phot.: Dafu



WOLFRAM JUNGHANS
Leiter der Biologischen Station der „Dafu“

schen 12 und 1 Uhr nachts, nachdem bereits drei Tage lang zwei Aufnahmeoperateure mit Beleuchtern und Hilfspersonal Tag und Nacht ununterbrochen und ohne Ablösung auf der Lauer gelegen hatten.

Die Wegelagerin Thekla, die schön gezeichnete Kreuzspinne, wurde in Dutzenden von Streichholzschachteln in fast 100 Exemplaren dem Tierbestand der Biologischen Station einverleibt. Täglich zogen alle diese Tiere ihre Netze. Brombeergesträuch, die vorgeschriebene Szenerie dieses Bildes, war allenthalben gepflanzt, die Ranken kunstvoll gezogen. Künstliche Wasserläufe, Gräben und Teiche sollten das Entschlüpfen dieser Filmarchitekten hindern. Aber wochenlang war nur an den unzugänglichsten, entlegensten, keinem Objektiv erreichbaren Stellen Netz um Netz gezogen. Bis schließlich die Ueberlistung gelang, und beim ersten Aufleuchten der Morgensonne die überraschte Thekla von dem ratternden Kurbeln der bereitstehenden Kamera empfangen wurde, und vor dem Objektiv ihre baumeisterliche Tätigkeit vollenden mußte, wenn sie auf Beute und Nahrung hoffen wollte. Dann aber mußte Maja in dieses Netz hineinfliegen, sich darin verfangen und von Thekla eingesponnen werden. Drei Spinnennetze, 12 Kreuzspinnen und 168 Majas hat diese Aufnahme gekostet. Wieviel Rohfilm dabei verdreht wurde, verrate ich nicht.

Der Mistkäfer Kurt, der Kavalier unserer Heldin, befreit bekanntlich die gefangene Maja aus den Klauen der räuberischen Thekla. Haben Sie schon mal solch einen plumpen, breiten Gesellen an einer dünnen, stacheligen Brombeerranke emporkriechen sehen? Aber auf dem Wege von der Erde bis hinauf zur eingesponnenen, in Theklas Vorratskammer aufgehängten Maja wurden vier Dutzend Mistkäfer konsumiert. Jeder von ihnen legte nur ein paar Zentimeter des gefahrvollen Weges zurück, dann streikte er unter der ungewohnten Tropensonne der Jupiterlampen, ließ sich fallen und streckte alle Sechse von sich.

Wenn die Tiere auf einen bestimmten Fleck zugehen sollen, wo sie sich treffen, sich unterhalten, eventuell in Kampf geraten oder sich liebkosen, so ist es natürlich reiner Zufall, wenn sie tatsächlich den von dem Regisseur vorgeschriebenen Weg einhalten, mit anderen Worten: das Tier wird außerhalb des Bildfeldes in Marsch gesetzt und dann wird gedreht. Wenn eins unter vielen schon beim 20sten oder 25sten Male den richtigen Weg einschlägt, so ist der Jubel stets groß. Es kommt aber auch vor, daß 100mal umsonst gedreht wurde, bis endlich die Ameise an der richtigen Stelle über die Kante des Rosenblattes hinüberturnte, um dem Rosenkäfer seinen Honig zu stehlen, — bis die Schar der Grashüpfer zu einem geordneten Start antraten, um ihr Wettspringen zu eröffnen, — bis der Regenwurm ausgerechnet in der Mitte des Bildes sich zum Zerrissenwerden präsentierte. Denn man darf bei alledem nicht vergessen, daß mit unerhörten Vergrößerungen gearbeitet wird. Oft ist der Kopf oder Oberkörper eines Insekts so riesenhaft aufgenommen, daß er das ganze Bildfeld bedeckt. Und dieser ungewohnte Anblick von Einzelheiten und Feinheiten in der Struktuer dieser in solcher Vergrößerung geradezu ausdrucksvollen Köpfe und Leiber mit ihren grotesken Bewegungen ergibt die phantastische und überraschende Einstellung.

Nun aber gar, wenn das Volk der Bienen in wildem Kampf mit den eingedrungenen Hornissen sich balgt. Ein ganzes Glashaus mit kristallklaren allseitig durchleuchteten Wänden wurde eigens konstruiert, die Szenerie wurde wieder von den Darstellern selbst gebaut. Nach künstlerischen Entwürfen von Svend Noldan waren Vorlagen aus Wachs geschnitten worden, die, in den Bienenstock eingesetzt, nun von den Arbeitsbienen ringsum mit Waben ausgefüllt, fein benagt, abgerundet mit Bögen und Verzierungen versehen wurden. Diese Kulissenteile wurden zusammengeschmolzen zu einem imposanten märchenhaft-phantastischen Innenraum des Bienenschlosses. Das Ganze kam in das Glashaus und mit ihm ein ganzes Volk Bienen samt ihrer Königin. Hier wurden sie nun

einige Tage in Ruhe gelassen, um sich einzuleben. Dann wurde durch einen eigens konstruierten Glasgang, aus dem sorgfältig gehüteten Hornissenstaat — wissen Sie, daß fünf Hornissen ein Pferd töten? — einzelne Hornissen herausgelockt und in das Bienenhaus hinübergeleitet. Und nun begann der in seiner imposanten Wildheit erschütternde Kampf dieser Todfeinde. Viel zu überraschend und in seinen Einzelheiten gewaltig, als daß alle wichtigen Besonderheiten sofort richtig erfaßt werden konnten. Seitlich und von unten her grell beleuchtet, flutet in den bei diesem ersten Kampf gewonnenen Bildern das brandende Tosen der aufgeregten Bienenmassen wie züngelnde Flammen um die grotesken Säulen und Bogen des Bienenschlosses, aber als die Einstellung gewechselt, und eine andere Beleuchtung eingerichtet werden sollte, siehe, da hatten die kämpfenden Parteien inzwischen Waffenstillstand geschlossen, — und statt des beabsichtigten Kampfes, vor allem statt der erstrebten Großaufnahmen von Einzelkämpfen, hätte höchstens noch das Versöhnungsmahl an den Honigwaben gefilmt werden können. Keine neue Zufuhr von giftigen Hornissen konnte dies einmal friedfertig gewordene Bienenvolk mehr in Wut bringen. Tage- und wochenlang lebten Hornissen und Bienen friedfertig im Glashaus zusammen.



Dr KURT THOMALLA
Fabrikationsleiter der „Dafu“, Urheber des „Maja“-Drehbuches

Die Beschaffung der Hornissen ist ein Kapitel für sich. Auf eine Annonce hin bekamen wir acht Hummelnester und 22 Wespenvölker. Als endlich geschulte Biologen selbst rings um Berlin herum auf Suche gingen und ein ganzes Dach abdeckten, um in diesem Schuppen ein Hornissennest auszuheben, wurde ein Dachdecker von einer einzigen Hornisse gestochen und lag drei Tage lang, am ganzen Körper unförmig geschwollen, zu Bett. Das Hornissenvolk überstand aber scheinbar die Aetherbetäubung, die zum Einfangen notwendig ist, nicht, sondern die Tiere starben am nächsten Tage im Atelier restlos einen feigen Tod, ehe sie ehrenvoll mit den Bienen gekämpft hatten. Fast überall wurde in Forsten und Parkanlagen die Erlaubnis zum Ausnehmen von Hornissen verweigert. Schließlich kam aus Dessau die Nachricht, daß dort im Stadtpark ein starkes Volk sei. Mit Leitern und Tüchern, großen Aetherflaschen, Wattebäuschen, Masken, Gummihandschuhen und festen Mänteln zog die Heerschar auf diesen Raubzug. Angstvoll wurde beim Magistrat um Erlaubnis gebeten. Doch siehe, diesmal fiel man uns begeistert um den Hals. Denn dieses Hornissenvolk im Stadtpark war eine gefürchtete Landplage, die den Park für den Spaziergänger, Radfahrer und Fuhrwerke fast unpassierbar gemacht hatte. Bis zum Ministerium waren schon Beschwerden gegangen, aber niemand hatte sich an die gefährlichen Insekten herangewagt. Nun kamen hier auf einmal die viel verleumdeten und arg verschrienen Filmleute als Retter in der Not.

„Hacken Sie in Gottes Namen den ganzen verfluchten Baum ab!“ hieß es.

So konnte mit Axt und Säge rücksichtslos ans Werk gegangen werden, und der Erfolg lohnte sich: ein unerhört starkes Volk von 600 Hornissen mit vielen Königinnen lag betäubt in den Fangkästen. In Dessau ist die „Biene Maja“ schon heute als Retterin von der Landplage beliebter als Henny Porten und Pola Negri zusammen.

Wer in Zeiten des Hochbetriebes die Biologische Station der Dafu besuchte, konnte ein unvergeßliches Bild sehen. Vermummt und eingepanzert wie zu schwersten Tournieren, mit Mänteln, Handschuhen und Drahtmasken, hantierten etwa ein Dutzend Menschen, auf den Zehenspitzen schleichend, im Flüsterton sich verständigend. Denn jeder laute Ton erschreckt die Tiere, jede starke Bewegung bringt trotz stabilster Aufnahmevorrichtungen bei den riesenhaften Vergrößerungen schädigende Schwankungen, jede freie Hautstelle ist sofort erspähte Angriffsstelle der gereizten, eklig bewaffneten Statisterie. Eine offene Stelle im Nackenschutz, ein Millimeter großes Loch im Gummihand-

schuh wird mit Sicherheit erspäht und zum Stich ausgenutzt. Auch gelegentlicher Pressebesuch mußte seine Neugier büßen.

Dafür war wenigstens im Sommer das Reich der Biene Maja das Land, wo Honig floß. Aber auch dies mußte vorsichtig geschehen. Es ist vorgekommen, daß nicht nur Gesicht und Hände den Bienenstichen ausgesetzt waren, denn besonders findige Feinde schmuggelten sich auf das süße Frühstücksbrot, in den labenden Kaffeetrank, und nachdem sie das Gehege der Zähne passiert hatten, stachen sie von innen in die Lippen, auf die Zunge, in die Backen.

Wenn der „Biene-Maja-Film“ erst einmal fertig ist, wird ihm niemand ansehen, wie viel selbstaufopfernde Ausdauer, Geduld und Arbeit, ganz zu schweigen von dem Geldaufwand, in ihm steckt. Wohl aber wird hoffentlich den Urteilsfähigen klar werden, daß bei solch einem Film nicht kühl sachliche Routine, kaufmännisch kalkulierende Arbeit innerlich unbeteiligter Praktiker am Werke waren, sondern daß solch ein Tierfilm nur entstehen kann, wenn alle, die an ihm beteiligt sind, mit ganzer Hingabe, mit Liebe und Begeisterung für die Sache und das Werk arbeiten.

Wahre Geschichten aus der Praxis

Von PEPI

Ludwig der XIV. fährt durch das wunderbare Schmiedekunstgittertor in seiner Galakarosse ins Freie.

Die Szene wird gegen die Straße aufgenommen. Auf der gegenüberliegenden Straßenseite eine Anschlagsäule mit einem gigantischen Plakat der „Revue im Folies Bergere“ in Riesenbuchstaben.

Der Hilfsregisseur wagt es, den Meisterregisseur auf den faux-pas aufmerksam zu machen.

„Reden Sie kein Blech,“ schnauzt ihn der „Unerreichte“ an. „Wer aus dem Kinopublikum hat denn eine Ahnung, daß damals das Folies Bergere noch nicht existiert hat!“ —

*

Vorführung des eben fertig geschnittenen Films vor der gestrengen Diva.

Das Bild rollt rasend ab.

Es fehlen noch die Zwischentitel. Der Regisseur spricht dafür die Texte vor jedem Bild.

Eine Szene ist abgelaufen. Der Regisseur sagt den für die folgende Szene passenden Titel: „Siesta“.

Das nachfolgende Bild zeigt die auf einer Chaiselongue, mit geschlossenen Augen ruhende Hauptdarstellerin.

Darauf sagt diese: „Was heißt „Sie e ß t da?“ müssen Sie schreiben: „Se schloft da!“

*

Historischer Film — Venedig. Der Herr Allein-Aktionär und Frau Gemahlin sind mit auf der Reise.

Der Regisseur erklärt: „Der Doge (spricht das Wort wie es geschrieben wird) geht mit Gefolge die Treppe hinab.“

Die Frau Allein-Aktionär: „Sagen Sie, warum haben Sie eigentlich dem Präsidenten einen Hundenamen gegeben?“ — —

Eine Filmfabrik eröffnete einst eine Filmtiteldruckerei. Am Hause lese ich mit großem Vergnügen das an der Toreinfahrt angebrachte neue Firmenschild „Filmtietel-Fabrik, Farbikation künstl. und geschmackvoller Tietel.“

*

Plakat an einem Kino in der Bülowstraße, Berlin:

„Geistig Umnachtet“
In der Titelrolle
20 große berühmte Schauspieler.

*

Die Szene wird endlich gedreht. Alles ist zur Aufnahme bereit. —

„Halt!“ schreit da der Regisseur.

„Warum drehen Sie nicht weiter,“ fragt indigniert der Herr Allein-Aktionär.

„Da ganz hinten raucht doch ein Dampfer, so etwas hat es doch damals nicht gegeben!“

Der Herr Allein-Aktionär: „Das kann man nicht so genau erkennen. Die Leute können auch meinen, das ist ein Fabrikschornstein.“

*

Die R. B.-Gesellschaft besitzt gedruckte und rastrierte Listen, auf denen alle Staaten verzeichnet sind, in denen man Filmlizenzen verkaufen kann. Ich studiere bei einem Besuche die Liste und mache zum Geschäftsführer den alten Scherz: „Sie haben doch die großen und kleinen Antennen nicht auf der Liste.“

Der Geschäftsführer sieht mich einen Moment nachdenklich an: „Die verkaufen wir immer mit Zentralamerika zusammen.“

Bevor ich das Bureau verlasse, habe ich noch das Vergnügen, zu hören, wie er telephonisch seinem Drucker den Auftrag erteilt, die großen und kleinen Antennen am Schlusse der Listen nachzudrucken.



Die Personen:

Malcolm: Ein junger Industrieller, gleichzeitig ein junger Ehemann.

William: Ein Künstler.

Jane: Die jugendliche und charmante Gattin Malcolms.

Mary: Eine ehemalige Schulkameradin Janes.

Ort der Handlung:

Ein Besuchszimmer irgendwo im östlichen Nordamerika; also dort, wo die Hämmer Tag und Nacht klopfen und jede Fabrik stündlich mindestens zehn Dampfkessel herstellt.

Zu Anfang des Spiels ist das Zimmer ziemlich leer, denn ein Zimmer, in dem sich ein muckendes Ehepaar aufhält, ist als ziemlich leer zu betrachten.

Malcolm (sitzt in einem hochlehnigen Sessel und liest in einem Buch. Von Zeit zu Zeit huscht sein Blick über das Buch hinaus, umfaßt Jane, die mit einer gleichgültigen Stickerei dicht am Ofen sitzt und dann und wann einen Stich tut. Es ist schon eine geraume Zeit vergangen, als plötzlich das Schweigen gebrochen wird).

(Es klingelt an der Entreetür.)

Malcolm (sieht offiziell auf).

Jane (sieht gleichfalls auf, läßt die Stickerei sinken. Sie seufzt laut und vernehmlich).

Malcolm (ernst und sachlich): Sollte Besuch kommen, so darf ich dich wohl bitten, deinen Unmut nicht merken zu lassen, Jane.

Jane: Wie immer —; ich bin's gewöhnt, mich zu verleugnen.

Malcolm: Ich tu's ja auch, meine Liebe.

Jane: Ja ja, du auch ... Immer du auch ...

Malcolm: Bitte, Jane!

(An der Stubentür wird geklopft.)

Jane: Nun —?

Das Mädchen (tritt herein): Herr William läßt fragen —

Malcolm: Nur immer herein! (Er steht auf, geht zur Tür)

Was zögerst du, was zaudert nur dein Schritt?
O komm —, o komm ... du bringst die Freude mit!

Jane (seufzt).

Das Mädchen (lächelnd ab).

William (noch draußen): Eine Sekunde, — eine Sekunde, Malcolm ... du mußt einen neuen Schirmhaken kaufen ... (Erscheint in der Tür) ... Der alte fällt ja aus der Wand ... Guten Abend, — ah, die wackere, unermüdliche Jane wieder über dem Stickrahmen ... Guten Abend! Und du — Malcolm ...? Das lob' ich mir! So möcht' ich's auch mal haben ... Ein trautes Glück ... Er — liest ... was denn? Schau, schau: Tennyson! Und sie — schafft hurtig, die Schönheit des Hausstandes zu mehren ... Und ta treibt unsereins sich in Klubs und Bars umher, — ach, Kinder, es ist grausam. Laßt mich bei euch einen Augenblick verschnaufen!

Jane (langsam): Du bist gehetzt, William, — ja?

William (sitzt bereits): Ach, gehetzt ist gar kein Wort mehr für diesen Zustand. Seitdem ihr zwei Menschen, die einzigen, die ich auf dieser Welt mit unwandelbarer Treue liebe, geheiratet habt, bin ich ein schwankes Rohr. Lach nicht, Malcolm: du bist schuld an meinem Unglück!

Malcolm (lachend): Aber wieso, William? du bist jederzeit willkommen!

William (müde): Nein, nein, — das ist nichts. Was bin ich denn? Zuschauer am

Tisch des Lebens . . . Schön gesagt, was? Ihr seid der Tisch des Lebens und ich bin ein Zuschauer, einer — der nur dann und wann zufassen darf . . .

Jane (langsam): Und ich dachte immer, das Leben sei eigentlich draußen, William.

Malcolm (heiter): Das sind Vorstellungen, was, — William?

Jane: Ja, das Leben muß geräuschvoll sein, — hier ist es ziemlich still, finde ich.

Malcolm: Was denn noch, Jane, he?

William: Das Leben ist die Ruhe, Kinder! Das andere ist nur die Vorstufe dazu; glaubt mir's! Es ist ja alles Mumpitz, wenn die Leute immer erzählen, Bewegung sei die Hauptsache. Es kommt ein Augenblick, in dem man das einsieht, glaubt mir's! Man reift nur in der Ruhe . . . Und — reif sein, ist alles . . .

Jane: Aber erst reif werden, William.

Malcolm (lächelnd): Jane hat heute ihren philosophischen Abend, William, — merkst du's?

William: Muß auch mal sein, Jane . . . Hast ganz recht . . .

(Es wird abermals geklingelt.)

Malcolm: Heute denkt ganz —

Jane: Still mal!

(Alle lauschen.)

William: Das ist Mary.

Jane: Ja, — wie du ihre Stimme kennst, William!

Malcolm (scherzhaft drohend): Sieh mal an, William!

William: Gott ja —

(An der Stubentür wird geklopft.)

Jane: Nun —?

Das Mädchen (tritt ein): Fräulein Mary?

Malcolm (etwas geräuschvoll): Ist schon angesagt! (Er geht zur Tür.)

Jane (zu William): Nun sind wir wieder ein hübsches Kleeblatt, William, — findest du nicht auch?

William (nickt): Ein sehr schönes sogar, Jane.

Malcolm (an der Tür, ruft hinaus): Du kämpfst wohl auch gegen den Schirmhaken, Mary, was?

Das Mädchen (ab).

Mary (noch draußen): Das ist ein Haken, — Kinder!

Jane (lächelnd, halblaut zu William): Hast du dir nie überlegt, ob die Mary nicht eine Partie für dich wäre?

William: Eine Landpartie, Jane . . .

Jane: Pfui!

William: Frag' sie selbst! Sie denkt genau wie ich . . . Und das ist nichts, Jane.

Malcolm: Gott sei Dank!

Mary (kommt lachend ins Zimmer): Was heißt — Gott sei Dank? Blast ihr Trübsal? Guten Abend.

William: Guten Abend . . .

Mary: Ah — schau an! Der Herr Maler! Was macht dein Meisterwerk, William? — Guten Abend, Jane . . . Und schon wieder der Stickrahmen? Du stickst dich noch blaß, Kind!

Malcolm: Setz dich, Mary . . . Du bringst frische Luft mit!

Mary: Frische Luft in die stille Ehe, was?

Jane: Was ich gesagt habe . . .

William: Setz dich schon, Mary! Wunder' dich heute nicht über Jane, nein —? Sie hat ihren stillen Tag, an dem sie Weltweisheiten verzapft! Ich befürchte, heute möchte sie die Ehe reformieren . . .

Malcolm (etwas peinlich berührt): Hat sie etwas davon gesagt?

Jane: Nicht daß ich wüßte.

Mary (sieht Malcolm sehr aufmerksam an): So meinte ich das aber nicht!

William (leichthin): Was denn? Was denn? Nun legt bloß noch Bibeltexte aus, wenn ich bitten darf. (Absichtlich ablenkend.) Weißt du, Malcolm —, mir ist da dieser Tage eine blendende Idee gekommen . . . Zu meinem Bild . . .

Mary: Aha, das Meisterwerk!

William: Ja, du Liebenswürdige! Also, paß mal auf: wie wär's, wenn ich deine Fabrik — ich meine die Gießerei — einmal für ein Sujet verwendete . . .

Mary: Ein Industriebild also?

William: Nicht ganz. Ich will darstellen, wie die Menschen Seite an Seite sich plagen, — wie sie sich kaum ansehen, wie sie in der täglichen Fron aneinander vorbeileben . . . Weißt du, es soll gewissermaßen ein Stück des Mitleids sein . . .

Jane (interessiert): Aber nur wenige Menschen arbeiten so, William.

William: O nein, — es geht ja auch gar nicht um die Arbeit! Es geht darum, Jane, daß die Menschen einen persönlichen Lebensinhalt haben, der sie zumeist so erfüllt, daß sie sich um den allernächsten Mitmenschen gar nicht kümmern.

Malcolm: Ihr habt heute allesamt euren geistreichen Tag!

Mary: Na, ich weiß nicht —, ich finde, um mich bekümmern sich noch viel zu viele . . .

Jane: Ja — um dich!

Mary: Nun hör' auf, Jane . . .! Um dich etwa nicht auch?

William: Diese Frau heute!

Jane (überhört das): Mein Gott, ich bin verheiratet . . .

Malcolm (tadelnd): Jane!

Mary (wirft Malcolm einen strengen Blick zu): Das sieht ja wie eine Tragödie aus! Kaum bin ich hier, funkt der Ehehimmel! Kinder, macht mir zuliebe kein Theater.

Jane (lächelt): Bild' dir nichts ein . . . (Aufmerksam.) Aber sieh mal an, Mary . . . Die Nadel ist neu . . .

Malcolm: Tatsächlich . . .

William: Wenn schon . . . Wie denkst du über meine Idee, Malcolm?

Mary: Ich *hab'* sie auch erst zwei Tage . . .

Jane: Woher hast du sie?

Mary: Gekauft, Kind . . .

Malcolm: Eine hübsche Busennadel'. . .

Jane: Du erinnerst dich, Malcolm, ja?

Malcolm: Woran?

Jane: An diese Nadel . . .

Mary: An diese Nadel?

Jane: Ja . . . Denk mal nach, Malcolm . . .! Sag' mal, Mary, hatte Groonen noch mehr von dem Stück . . .?

William: So eine Nadel!

Mary: Ja sicherlich . . . ich hab' nicht gefragt . . . Aber ich vermute . . .

Malcolm: Kaum —; so ein Stück wird nur einmal angefertigt . . .

Jane: Hast du Groonen selbst gesprochen, Mary?

Mary: Nnn — nein . . ., ihn selbst nicht, Jane . . . Aber du hättest gerne eine solche gehabt, ja? (Sie will die Nadel von der Sportkrawatte ihrer Bluse abmachen.)

Jane (hindert sie daran): Aber nicht doch, Mary, — laß nur. (Zu ihrem Manne.) Erinnerst du dich wirklich nicht mehr daran, Malcolm?

William: So etwas vergißt man doch, Jane . . .

Mary: Aber nun habe ich sie dir weggekauft . . .

Jane: Nicht der Rede wert, Mary! Wirklich nicht! Aber — warte mal — war's denn überhaupt bei Groonen, wo die Nadel zu verkaufen war? *Hast* du sie von Groonen, Mary?

Mary: Wirklich? Denk mal nach . . . Wo haben *wir* sie denn gesehen, Malcolm?

Malcolm: Ich weiß wirklich nicht mehr, Jane . . .

William: Kinder, so 'ne Nadel ist doch die Unterhaltung nicht wert. Denkt lieber an mein Bild . . .

Malcolm (eifrig): Ja, dein Bild, William!

Jane: Nein, es war nicht bei Groonen, Mary!

William: Ich brauche also allerlei arbeitsame Typen, von der Last des Lebens gebeugt . . . Ich möchte sie auch bei der *Arbeit* sehen . . .

Mary: Nimm die Nadel, Jane . . .! Bitte, nimm sie, — sie gehört dir!

Jane: Mary —, wie kommst du dazu?

William (kopfschüttelnd): Die Frauen!

Malcolm (mit geteilter Aufmerksamkeit): Bei der Arbeit . . . selbstverständlich . . . Das ist möglich; sag' nur, wann du kommen willst . . .

William: Morgen . . . um elf Uhr . . . geht's da?

Jane: Nein, Mary —, jetzt weiß ich: die Nadel stammt von Coppers, — ich war selbst bei Coppers im Kontor und habe gefragt. Er hat die Nadel nach einem eigenen Entwurf machen lassen, nur einmal . . .

Malcolm (unterbrechend): Stimmt! Ich habe die Nadel bei Coppers im Fenster gesehen . . .

Mary (lachend): Also — ihr könnt recht haben . . .



Was heißt — Gott sei Dank? Blast ihr Trübsal?

William: Um elf Uhr, ja?

Mary (lacht forciert erheitert weiter): Ihr könnt recht haben . . . Ich habe euch nämlich eine kleine Sünde nicht gebeichtet . . .

Malcolm: Ach — wozu beichten!

William (aufmerksam): So so . . .

Mary: Ja — so so . . .

Jane: Laß deine Beichte daheim, Mary... Du hast die Nadel geschenkt bekommen, nicht wahr? Und du wolltest es nicht eingestehen... Stimmt's?

Mary: Eine ganz harmlose, nette Sache, Jane!

William: Eine harmlose, nette Sache...?

Mary (schnippisch): Wenn's gestattet ist, mein Herr?

Jane: Was geht's denn uns an? Du bist ja alt genug dazu, Mary!

Malcolm: Das mein' ich auch.

Mary: Aber wirklich — es ist ganz harmlos . . . Ein junger Schauspieler ist es . . . Ich habe ihn einmal bei . . . bei . . . Holborns kennengelernt . . .

William: Also tatsächlich ganz harmlos . . .

Malcolm: Tatsächlich . .! (Mit veränderter Stimme:) Wann willst du also morgen kommen, William?

William: Um elf Uhr?

Malcolm (nachdenklich): Da geht's schlecht . . . Ich habe eine Reihe von Besprechungen gerade morgen um die Mittagszeit . . . Ich werde vermutlich mit einem Geschäftsfreund . . . da ist ein Geschäftsfreund aus Neuyork hier — und ich werde mit dem zusammen frühstücken müssen, William. Das wird nicht gehen . . . Ueberhaupt morgen . . . Solche Besprechungen, weißt du, ziehen sich oft in die Länge . . . Da möchte ich lieber nichts vereinbaren . . .

Jane: Morgen schon wieder, Malcolm?

Mary (lächelnd): Du siehst schon ganz abgespannt aus!

Jane (zu Mary): Und da bekam es William fertig, mich um meine Ehe zu beneiden! Als er kam, meinte er, er müsse sich aus dem Strudel in unser Idyll flüchten . . ., als Zuschauer an den Tisch des Lebens . . .

Malcolm (etwas betreten): Das war nur ein Scherz, Jane.

William: Nicht im geringsten . . . Wißt ihr, es gibt Stunden, in denen einem immer das besser vorkommt, was der andere tut oder besitzt, als das eigene Tun — und der eigene Besitz.

Jane (mit anspielendem Blick): Das ist es, William. Genau das!

William: Nun ja —. Ich entsinne mich eines Studienkollegen, der mir immer als der Beneidenswerteste erschien. Was er zeichnete und malte, kam mir überragend gut und vollendet vor, — aber wenn man mich gefragt hätte, aus welchem Grunde ich diesen Eindruck hatte, so hätte ich keine Antwort geben können. Eben allein die Tatsache, daß die Bilder eine andere Manier aufwiesen, daß sie mir sozusagen fremd waren, oder noch anders: daß sie nicht meine waren, machte sie besser und schöner.

Malcolm: Was will denn das besagen? Man hat so seine unreifen Zeiten, William.

William: Sag' das nicht, Malcolm . . . Oder wenn du's sagst, so frag' dich gleichzeitig: wann kommen wir aus diesen unreifen Zeiten heraus? Wann überwinden wir sie? Und schließlich sogar: überwinden wir diese Unreife jemals vollkommen?

Jane: Nein!

William (lächelnd, nachsichtig): Was heißt — Nein!? . . . Jane, es ist vielleicht manchmal gut, von Zeit zu Zeit unreif werden zu können; das ist ein Zeichen von Jugend. Und wer nicht mehr jung sein kann, ist schon sehr alt!

Jane (steht auf und geht in den Hintergrund des Zimmers): Das ist alles so ausgeklügelt . . . Das ist so ganz auf den Mann berechnet, was du da sagst!

Mary (halblaut): Es kann auch auf die Frau berechnet sein, Jane . . .

Jane (wendet sich brüsk um): Meinst du?

Mary (achselzuckend): Warum nicht?

Malcolm (räuspert sich): Lassen wir das . . . Also dein Besuch, William . . . Morgen geht er nicht gut an . . .

Jane (in den Vordergrund kommend): Laß doch den dummen Besuch, Malcolm! (Zu William:) Mary bringt mich auf einen Gedanken, William . . Das vorhin war kein Witz, — das . . . was du da sagtest.

William: Was denn?

Jane: Das mit dem Ausruhen . . . Der eine ist abstrapaziert und möchte sich gerne an der Ruhe erbauen . . . Der andere ist ausgeruht und möchte gerne im Strudel untertauchen . . . Jung bleiben — das ist vielleicht — — im Wechsel leben?

Malcolm: Du hast heute wirklich einen sehr schwierigen Tag, Jane.

Jane: Es gibt solche Tage. Mary sagte ja, daß das vorhin auch auf Frauen berechnet sein könnte . . . .

Mary: Aber sicher, Jane.

Malcolm: Flausen!

William: Und was ergibt sich daraus, Jane?

Malcolm: Aber nun Schluß, ja?

Jane: Warum Schluß? Das ist heute eine Abendunterhaltung, der ich endlich einmal folgen kann. Sie ist weder zu hoch — noch zu flach . . .

Malcolm: Hör' mal, William . . . Uebermorgen geht's, da hätt' ich Zeit . . . Da würde ich dich durch die Gießerei führen... (Er nimmt ihn beim Arm, zieht ihn im Stuhl hoch und entfernt ihn von den beiden Frauen.)



Sieh mal an, Mary . . die Nadel ist neu!

. . . Auch die Arbeiter, die du brauchst, würde ich dir vorstellen . . ., abgemergelte Gesichter, ausgezehrte Gestalten . . .

Mary (sieht lächelnd hinterher): Das hast du gut gemacht, Jane . . .

Jane (abwesend): Meinst du?

Mary: Du hast den richtigen Zeitpunkt ausgenutzt . . .

Jane (besinnt sich, sagt dann mit wachem Auge): Du hast die Nadel von ihm, ja?

Mary: Kind —, wie kann man so fragen!

Jane: Ja — wie . . .! Das verstehst du nicht.

Marie: Jane . . ., bitte, bitte!

Jane (macht eine müde Handbewegung): Laß nur . . .

Mary: Nein, von ihm habe ich die Nadel nicht, Jane.

Jane: Lüg' nicht noch, Mary . . . Weißt du, damals auf der Schule habe ich mich in dich verliebt . . . Du konntest tun, was du wolltest, ich fand alles gut und richtig. Ich hätte es mir nie verziehen, eine Katze mit einem Stein zu treffen, — aber du durftest es tun —, es paßte zu dir. So etwas gibt es im Leben. Ich habe dich oft verteidigt —, ohne daß ich zu dir aufgesehen hätte. Du warst in meinen Augen nicht etwas Höheres, auch nicht etwas Besseres als die andern . . ., aber etwas Stärkeres. Und in das Stärkere war ich verliebt.

Mary: Kind, du!

Jane: Das ist leicht gesagt: Kind du! Nein, ich glaube, wenn wir moralisch und tugendhaft sind, so sind wir's oft aus Feigheit. Und wenn wir auch den Mut, unmoralisch zu sein, bei den meisten Menschen tadeln, so gibt es doch einige wenige, bei denen wir diese harte Energie gerne sehen. Du warst es, in die ich mich zuallererst verliebte . . ., und wenn ich mir's jetzt recht überlege, so war's deine harte Rücksichtslosigkeit, die ich verehrte.

Mary: Eine Mädchenliebe, Jane —

Jane (nickt): Ja, ja, das ist es! Aber doch — eine Liebe . . . Und ich kam nie darüber hinweg. Ich lernte Malcolm kennen, ich verliebte mich in ihn . . . Und ich vergaß dich darüber nicht; denn ich brachte dich sogar hierher mit. Du hättest inzwischen dreimal, viermal heiraten können —, du hast es nicht getan . . . Und warum? Weil du noch heute hart und rücksichtslos bist, genau wie damals. Nur wir Schafe heiraten jung.

Mary (lächelnd): Du bist ungerecht gegen dich selbst, Jane.

Jane (milde): Ach, ungerecht . . . Nur zu gerecht bin ich! — Ich kann mir wohl vorstellen, daß Malcolm und du . . .

Mary (gequält): Aber — Jane!

Jane (sieht sie an, verändert im Tonfall): Sag' mal, Mary, — wie denkst du über William . . . Wär' er nicht ein Mann für dich?

Mary: Der —?

Jane: Ja, er hat Geist . . ., er ist tüchtig . . . er verdient doch immerhin seinen Teil . . . Ob er dich nicht verehrt?

Mary: Was würde das ausmachen?

Jane (eindringlich): Gesteh's mir ein, Mary: ihr beide kennt euch sehr gut! Schüttel' nicht den Kopf, das kenn' ich an dir! Ihr habt beide . . . Ihr habt euch beide auch einmal lieb gehabt, nicht wahr?

Mary: Du bist wirklich ein Kind, — ein großes, törichtes Kind!

Jane (unverändert): Sag', was du willst! Ich hab' ihn vorhin gefragt, ob ihr beide nicht zusammen paßtet . . .

Mary: Und was hat er geantwortet?

Jane: Du wärest eine Landpartie für ihn —, sagt er . . .

Mary (verhalten): Er ist ein Schwätzer . . .

Jane: Nein, das ist er nicht, Mary!

Mary: Du verteidigst ihn, Jane?

Jane: Still —, sie kommen . . .

Malcolm (zurückkommend): Also — es bleibt dabei: du bekommst die beiden Alten auf zwei Wochen ausgeliehen und kannst sie abpinseln, so oft du willst. (Lachend zu den Frauen:) Ich will doch auch etwas für die Unsterblichkeit in der Kunst tun . . . Aber — so ernste Gesichter! (Wieder zu William:) Was?

William (prüfend): Schöne Frauen sollten nie so ernste Gespräche führen . . .

Mary: Wir plaudern ganz zwanglos über Landpartien . . .

William: Ueber —

Malcolm (lacht laut auf): Ueb:r Landpartien?

Mary (mit beherrschtem Aerger): Was meinst du wohl, William, wie lange so eine Landpartie in der Regel dauert?

Malcolm (noch immer lachend): Einen Tag, sollte ich meinen . . .

William: Ja, länger nicht . . .

Mary: So —, länger nicht . . .! Und du bist der Ansicht, daß es auch in der Liebe solche kurzlebigen Partien gibt, wie?

William (mit einem Blick auf Jane): Ich glaube . . . ein Mißverständnis —

Jane (nickt): Ja, nichts weiter —

Malcolm: Da soll aber ein Donnerwetter . . . .!

Jane: Ruhe, Malcolm! Du bist nicht der Herrgott! Auch andere können donnerwettern!

Malcolm: Was hat denn aber das alles zu bedeuten? Ich möchte —

Jane: Nichts! Nichts möchtest du, Malcolm, — besinne dich nur recht. Wir sprachen von einem Mißverständnis, nicht wahr, Mary? Wir können wirklich nichts dafür, wenn du heute gereizt bist. Im Augenblick dreht sich alles um William — und nicht um dich. Ausnahmsweise nicht um dich, Malcolm.

Malcolm: Witzeleien sind das —

Jane: Gar keine Witzeleien.

William (bußfertig lächelnd): Wollen wir nicht Frieden schließen? Frieden — über alle Mißverständnisse hinaus? Wie steht's, Mary? Ich reiche dir die Hand — und nehme alles zurück, was falsch verstanden werden könnte. Genügt das nicht?

Mary (gutmütig): Auf wie lange?

Jane (lauernd): Was heißt denn da — zurücknehmen?

William: Nicht hetzen, Jane! Mary könnte beißen!

Jane (geduckt): Ach, — Mary . . .

Mary: Auf wie lange also?

William (zögernd): Auf immer . . .

Jane (tritt mit großen Augen dazwischen): Auf immer —? Also doch?

Mary (nickt): Also doch . . . (Ganz leise, ganz für sich:) Also doch!

Malcolm (geht langsam zu ihr herum und berührt ihre Schulter; sie bemerkt es zunächst nicht).

William (tritt mit Mary beiseite): Du weißt, wie ich stehe, Mary. Warte noch zwei Monate ab, länger kann der nächste Versuch nicht dauern . . . Ich kann mich nicht zwingen . . .

Malcolm (zu Jane): Was hast du denn? Du bist reizbar, Jane . . .

Jane (sieht sich um): Hast du gehört?

Malcolm (irritiert): Was denn?

Jane: Sie haben sich vertragen, Malcolm!

Malcolm: Nun ja . . . Warum sollen sie denn nicht?

Jane: Warum . . . nicht . . .

Malcolm: Aber, Jane, — was geht denn das uns an?

Jane (mit großen Augen): Ja — was . . .

Malcolm (beängstigt): Jane, du bist überreizt . . . Willst du dich zurückziehen? Soll ich dich entschuldigen? Es wird dir niemand übelnehmen . . .

Jane (angstvoll): Nein, ich bleibe bei euch . . .

Malcolm: Unsinn, Jane! Ich werde William und Mary bitten, zu gehen —

Jane: Nein, tu's nicht!

Mary (seitab, löst sich von William los, kommt nach vorn): Was hat denn das Kind, Malcolm?

Jane (unverändert ängstlich): Es ist nichts, Mary . . .

William (gleichfalls nach vorn kommend): Du bist blaß, Jane, — auffallend blaß . . .

Malcolm (beirrt): Ja . . .

Jane (unsicher, doch erregt): Ich bin nicht blaß . . . Das Licht ist es . . . Nur das Licht . . . Habt ihr euch ausgesöhnt, ja?

Mary: Aber ja, Kind —

Jane: Sag' nicht immer Kind zu mir, Mary . . .

Mary: Wie du willst —

Jane (von einem zum andern sehend): Aber — aber die Nadel ist doch gar nicht von William!

Malcolm: Jane —, Jane . . .!

Jane: Nein, sie ist nicht von William . . . (Zu William): Wie kannst du es ihr denn ver-

zeihen, daß sie von einem andern Geschenke annimmt . . .

W i l l i a m (ruhig): Sie ist d o c h von mir, Jane . . .

J a n e : Nein, ich weiß es besser . . . Ja, seht mich nur so an! Ich w e i ß es . . .

M a r y (beruhigend): Jane, du regst dich auf — um nichts . . .

M a r y : Du weißt n i c h t s, Jane . . . Und du k a n n s t nichts wissen . . .

J a n e : Ich —

W i l l i a m : Verlaß dich drauf, Jane, — ich selbst habe die Nadel gekauft . . .

M a l c o l m (streichelt Janes Arm): Du hörst doch, Jane . . . Glaub's ihm doch!

J a n e (ratlos): Ihr redet alle auf mich ein, als wolltet ihr mich dumm machen . . . Ja doch, sei still, Malcolm! Es ist, als wäret ihr darin einig, mich blind und dumm zu machen —

M a l c o l m : Einbildungen —

M a r y (lächelnd): Nichts weiter, Jane (Sie tritt auf Jane zu, umarmt sie, liebkost das Haar. (Freu dich, Jane, daß William und ich uns versprochen haben . . .

J a n e : Ihr habt —

M a r y : Was du für Sachen machst, Jane . . . Sieh mal —, ich hätte nie geglaubt, daß ich in deinem Hause . . . daß William und ich . . . ach, du verstehst ja . . . Alles Gerede darüber ist so unnütz, nicht wahr?

M a l c o l m (zu William): Ihr habt euch verlobt?

W i l l i a m (lächelnd): Ja, Malcolm . . . sozusagen versuchsweise . . . Euer stilles Glück hat mich neidisch gemacht . . .

M a l c o l m : Unser — stilles — Glück . . .?

W i l l i a m : Ja —

J a n e : Das lügst du, William!

M a l c o l m : Aber Jane —

J a n e : Das lügst du, William . . . Hier geht was vor, das ich nicht begreife. Laß mich los, Mary! (Sie reißt sich los.) Ihr seid gar nicht verlobt, — Ihr habt euch gar nicht versprochen, — Ihr beiden seid spinnefeind!

M a r y : Aber Kind!

J a n e (auftrumpfend): Kind, Kind und nochmals Kind! Ich bin immer bloß dein Kind! Glaubst du denn, daß mich das glücklich macht?

M a l c o l m (will sich nähern).

J a n e (weicht ihm aus): Du hast ja nicht an mein Glück gedacht, als du dir die Nadel da schenken ließest! Wofür hast du denn die Nadel bekommen, was? Meinst du, ich bin dir mein Lebelang dafür dankbar, daß du meine Schwachheit ausnützt?

W i l l i a m (halblaut): Darf ich gehen —?

J a n e : Nein, du bleibst! Du gehst nicht ohne Mary!

M a r y (wendet sich zur Tür): Ich gehe schon —

J a n e (springt vor sie hin, versperrt ihr den Ausgang): Aber erst hörst du mich an . . . Geh weg, Malcolm! Jetzt rede ich! Ihr beide wollt jemand decken, — das ist alles . . . Jawohl!



Nein, du bleibst! Du gehst nicht ohne Mary!

Heute vormittag war ich bei Coppers, da war die Nadel schon weg . . . Wer hat sie gekauft, William?

William: Ich selbst!

Jane: Du warst selbst im Laden?

William (nach sekundenlangem Stocken): Nein —

Jane: Wer also?

William: Ein Bekannter —

Jane: Malcolm, ja —?

William: Nun ja, wenn du es wissen willst . . . Ich bat ihn, und darum ist mir die ganze Geschichte so peinlich . . .

Jane (zu Malcolm): Du warst es?

Malcolm: Ich war's auch nicht . . . Ich schickte einen Angestellten —

Jane: Der holte sie ab?

Malcolm: Ja . . . Aber nun ist's genug, Jane

Jane: Nein, es ist nicht genug! Ich bin nicht mehr in der Schule, daß ihr mir den Mund verbieten könntet. Ihr hängt alle zusammen, wie die Kletten! (Sie kommt von der Tür zurück.) Wie die Kletten! Jawohl! Aber . . . ich lasse mich nur von einem belügen und betrügen . . . Und das ist der da! (Sie deutet auf Malcolm.) Der hat das Recht dazu! Ihr andern — nicht! (Sie steht in voller Erregung da, dann wankt sie in den Knien und sinkt auf einen Klubsessel.) Ihr nicht! . . .

Malcolm (verstört, bei ihr kniend): Jane . . . was ist dir?

Jane: Sie . . . sollen . . . gehen . . .

Malcolm (deutet dem Besuch an, er möge hinausgehen).

(William und Mary gehen auf den Zehenspitzen ab.)

Malcolm (schließt hinter ihnen die Tür, kommt dann zu Jane zurück. Er verweilt stehend vor ihr. Bettelnd): Jane . . .

Jane (sieht nach einigen Sekunden auf): Malcolm . . .?

Malcolm (kniet nieder): Was ist denn, Jane?

Jane: Nun sind sie weg?

Malcolm: Für immer . . . glaube ich.

Jane: Tut dir's leid, Malcolm?

Malcolm (unsicher): Warum soll's mir leid tun, Jane? Was frag' ich denn nach William? Er wollte doch nur in der Gießerei malen . . .

Jane: Aber . . . Mary . . .?

Malcolm (tastend im Ton): Nun — Mary . . . Das geht . . . doch . . . nur dich . . . an . . ., Jane . . . Nur dich —

Jane: Nur . . . mich? (Nach ganz kurzer Pause): Ich war gar nicht bei Coppers, Malcolm . . .

Malcolm (aufhorchend): Nein . . .? Aber warum hast du denn —

(Ein polterndes Geräusch unterbricht ihn; das Geräusch kommt vom Korridor.)

Malcolm (auffahrend): Der Haken, Jane . . .

Jane (richtet sich auf): Der Haken . . ., ja!

Malcolm (springt aus der knienden Stellung hoch): Darf ich mal nachsehen? Vielleicht ist etwas . . .

Jane (nickt): Ja, sieh nach . . (Sie preßt die Hand auf die Brust.)

Malcolm (ab).

Jane (erhebt sich und geht langsam in der Richtung auf die hinter Malcolm geschlossene Tür): Der Haken . . . (Sie bleibt stehen) Sie sind ja gar nicht verlobt . . . (In augenblicklichem Entschluß) Wartet nur!

(Sie öffnet die Tür.)

Mary (unsichtbar auf dem Flur): Lieber Malcolm, — was macht das?

Jane (spricht hinaus): Einen Augenblick, bitte . . .! William —?

William: Ja —?

Jane: Bitte, komm doch einmal herein . . . Ja ja, komm schon . . .

William (kommt zurück): Nun, Jane —?

Jane (zieht ihn ins Zimmer, schließt die Tür).

William: Warum das, Jane?

Jane: Ihr seid nicht verlobt . . . Sei ehrlich!

William: Doch, Jane!

Jane: Nein . . . (Beschwörend.) Sag's doch . . . Ich bin auch nicht glücklich . . . Unsere Ehe, William, ist nicht glücklich . . . Er tut ja nur so . . . Du mußt mir helfen . . . Du darfst dich nicht verloben . . . Du mußt zu mir halten . . .

William: Jane!

Jane: Laß ihn doch Nadeln kaufen, für wen er will . . . Du brauchst ihn nicht zu beschützen! Er mag tun, was ihm behagt, William. Aber du darfst nicht lügen . . . Ihm nehme ich das nicht übel . . . Sieh mal, William, — er ist ja mein Mann, er muß ja lügen, — er darf ja nicht anders. Und Mary muß auch lügen, sie ist doch meine Freundin, nicht wahr? Aber du brauchst nicht zu lügen, — du kannst ehrlich und offen sagen, was du denkst und tust . . .

William: Ich weiß nicht, Jane . . .

Jane: Was weißt du nicht, — was? Du brauchst nichts weiter zu wissen, als . . . als . . . Du mußt mir helfen . . . Mary hat so viel Menschen, die zu ihr halten . . . Ich habe niemanden . . . Sieh mal, ich . . . ich werfe mich dir an den Hals, William. Du kannst jetzt zu Mary sagen: ich hab' mich dir an den Hals geworfen . . . (Sie umarmt ihn.) Du —, du —! Bleib hier! Geh' jetzt nicht fort, William . . . Geh' jetzt nicht fort!

(Es wird an die Tür geklopft.)

William (will Janes Arme aus seinem Nacken lösen): Hör doch, — Malcolm klopft . . .

Jane: Sag' „ja", oder er soll uns so sehen, William!

William: Also — ja!

Jane: Du hältst zu mir, ja?

William: Ja doch . . . ich halte zu dir . . Laß nur los! Laß schnell los! Was soll Malcolm von mir denken?

Jane: Er soll's *wissen*!

(Das Klopfen wiederholt sich.)

Jane (gibt William frei): Ja —!

Mary (öffnet und schaut vorsichtig herein).

Jane (winkt): Komm' herein . . . Es ist nicht wahr! Ich hab's ja gleich gewußt!

Jane: Ja, du sollst . . .

Malcolm (mit einem letzten Versuch, die Ehre zu wahren): Jane, du treibst den Scherz zu weit... Du bist unberechenbar, finde ich...

Jane: Ach was! Jetzt soll keiner mehr lügen müssen!

Malcolm: Aber — wer lügt denn . . .?

Jane: Jetzt nur noch du . . . Und das hast du gar nicht nötig. Bitte, es bleibt alles unter uns . . . Und dein Bild, William, kannst du trotzdem malen . . .



Warum soll's mir leid tun, Jane?
Was frag' ich denn nach William?

Mary: Was ist nicht wahr? (Rückwärts hinaus.) Komm' doch, Malcolm!

Jane: Eure Verlobung ist nicht wahr! William hat mir's eben gestanden . . .

William (übereifrig): Ja —, ich hab's gesagt . . .

Mary (sieht sich nach Malcolm um, der jetzt hereinkommt und ein Stäubchen von seinem Rock entfernt): Hörst du, Malcolm?

Malcolm: Ja—

Jane: Und William bleibt noch hier . . . (Sie sieht Mary an.) Du kannst auch hierbleiben . . ., wenn du magst . . .

William: *Soll* ich, Malcolm?

Jane: Aber selbstverständlich!

Malcolm: Du fragst *mich* —?

William: Ja —

Jane: Du bleibst! Und Mary bleibt auch hier, — setz dich zu Malcolm, Mary . . .

Mary (sehr erstaunt): Soll ich —?

William (mit einem Anflug von Lächeln): Mit deiner Erlaubnis —?

Jane: Es ist aber ein schlechtes Motiv . . . Setz dich doch, Mary! Warum bleibst du stehen, Malcolm? — Setz dich, William! (Sie nimmt selbst Platz.)

Mary (folgt ihrem Beispiel, — desgleichen William).

Jane (plaudernd): Du mußt ein ganz anderes Motiv wählen, William. Jetzt werde ich einmal anfangen, dich zu befruchten. Du hast keine Ideen, das ist es. Die Sache mit den Arbeitern ist zu flau. Da ist zu wenig Kampf drin . . . Nimm dir an Mary ein Beispiel, — die kämpft all ihren Lebtag, — einmal um dies, einmal um das . . . heute um den . . ., morgen um den . . . Lach nur, Mary! Wir werden uns schon noch begegnen! Also — William, — es muß Bewegung hinein ins Bild; — nimm keine abgearbeiteten Gesichter! Jugend, Schön-

heit mußt du nehmen . . . Also — sagen wir mal: zwei Frauen — und zwei Männer . . .

Mary (spöttisch): Du machst dich heraus, Jane . . .

Jane: Nicht wahr? — Aber du sprichst ja gar nicht, Malcolm? Störe ich euch vielleicht?

Malcolm: Nicht doch, Jane . . .

Jane (steht auf): Komm mit, William . . . Komm in mein Zimmer . . . Malcolm hat recht . . . Zwei Pärchen gehören nicht zusammen, da geniert eins das andere! Nun los . . .! Mach schon! (Sie zieht ihn hinaus.) Ich muß dir die Idee entwickeln . . . (Sie geht mit William ab.)

(Pause.)

Mary (lächelnd): Was soll nun werden, Malcolm?

Malcolm: Weiß ich —?

Mary: Red' ihr's aus! Beweise ihr, daß wir beide unschuldig sind. Bring' es ihr bei, daß ich die Nadel von dir habe, ohne daß auch nur das geringste vorgefallen wäre . . .

Malcolm: Das glaubt sie nie, Mary.

Mary: Und warum schenktest du mir die Nadel? Wie kamst du darauf?

Malcolm: Wie kommt man auf so etwas? Eine unglückliche Idee . . . Und man stolpert über sie, weil man sie nie erklären kann . . .

Mary: Schade — du . . .!

Malcolm: Was —? Ach so . . .?

Mary (greift nach Malcolms Hand): Mir wär's lieber, du würdest sie erklären können . . . Was machen die beiden denn nun? Hm —? Mach doch Skandal —!

Malcolm: Für andere, ja?

Mary (spielt mit Malcolms Hand): Du bist ein lieber Kerl, Malcolm. Man muß dich ja gern haben!

Malcolm: Diese Nadel!

Mary: Und wenn der Haken draußen nicht gewesen wäre, wären William und ich längst über alle Berge . . .

Malcolm: Als Verlobte.

Mary: Der Haken war ebenso wichtig, wie die Nadel! Es ist gut, daß es in manchen Ehen lose Haken gibt, Malcolm. An festen bliebe man nicht so hängen . . . Soll ich nicht ablegen? Ich sitze noch immer mit dem Mantel hier . . . Wie soll das nur werden? Deine Frau glaubt uns beiden nicht . . .

Malcolm: Ja, leg' ab . . .

Mary (zieht etwas umständlich den Mantel aus).

Malcolm (bemerkt es, springt ihr bei).

(Im Augenblick, in dem Malcolm den Mantel in der Hand hält, dreht Mary sich um und umschlingt Malcolm stürmisch und hingebend.)

Mary: Du —, ach . . . du!

Malcolm (entzieht sich ihr nicht).

Mary: Es ist nun ja doch alles einerlei, Malcolm . . .

Malcolm: Laß mich doch erst den Mantel aus der Hand legen, Mary!

Mary: Du hast eine blendende Frau, Malcolm! Eine entzückende Frau hast du! (Sie umarmt ihn nur noch stürmischer.)

Der Vorhang fällt.

Und abermals: — Über die Liebe . . .

Die Liebe ist für unser Herz, was die Winde für das Meer bedeuten. Sie bringen es allerdings oft in Aufruhr, aber die Winde sind es allein auch, die es schiffbar machen.

❀

Man hat es schon längst gesagt, daß die Frauen es immer viel lieber haben werden, wenn man ein wenig Übles von ihnen redet, als daß man gar nicht über sie spricht.

❀

Ein allzu strenger oder allzu einförmiger Widerstand erstickt die Liebe. Eine kluge Frau geht weiter: sie variiert die Art des Widerstandes Und das ist der Gipfel der Kunst.

❀

Die Männer sind so eitel, daß sie durch die Liebe der ausgemachtesten Kurtisane sich geschmeichelt fühlen

Aus: Saager, „Ninon de Lenclos' Briefe".

DIE NATUR, DIE BÜCHER UND — DER SPORT

Sehr verehrter Herr Ickes!

Sie sollen ihren Willen haben. Ich finde zwar selber mein Leben äußerst interessant, aber ich kann nicht begreifen, wieso es das für andere ist, — und ich glaube, daß ich Ihnen und den freundlichen Lesern manche Enttäuschung bereiten muß. Zunächst — ich lebe völlig unsystematisch, d. h. ich lebe nicht nach einem Programm. Ich lebe das Leben, wo ich es finde, und ich finde es überall. In Rom auf dem Forum und in der lustigen Bierkneipe in Berlin; im Kaiser-Friedrich-Museum und auf dem Watzmann, unter meinen geliebten Büchern und auf dem Pferd im Grunewald, im Boxring und im Mascotte Ich bin völlig unblasiert; ich staune über alles und freue mich über das meiste.

Aber wenn ich auch unsystematisch lebe, so lebe ich doch mit großer Inbrunst, „intensiv“ und „geballt“, wie sich der Intellektuelle so schön ausdrückt; denn was ich tue, tue ich gewöhnlich leidenschaftlich und bis zu Ende.

Nach diesen paar Schlagworten wird es Sie nicht verwundern, wenn ich Ihnen sage, daß ich von nichts ein Sammler bin. Die Freude an meiner schönen Bibliothek und ihre Vergrößerung kann man wohl nicht eine Sammelleidenschaft nennen. Es gibt also wenig, was mich nicht interessiert, aber drei Dinge beeinflussen — abgesehen von meinem Beruf — mein Leben doch wohl am stärksten: die Natur, die Bücher und der Sport.



Klein-Rogge in den Bergen von Berchtesgaden

Es gibt Zeiten, wo ich halb verwildert ein paar Wochen irgendwo — fern aller Zivilisation — im Wald lebe, in der Sonne liege und mich braten lasse, ziellos durch den Wald schlendere und glücklich bin; — andere Zeiten, wo ich ebenso wochenlang

über meinen Büchern hocke, unterbrochen durch andere Kulturgenüsse, hauptsächlich die der Musik; — und wieder andere, wo ich für viele Wochen so im Sport aufgehe, daß ich kaum die Kraft zu etwas anderem als zu leichtem, ausruhendem, abendlichem Lebensgenuß habe. Solch eine Phase durchlebe ich augenblicklich. Jeden Vormittag trainiere ich ein paar Stunden in der ausgezeichneten Boxschule von Matull. Aber nicht leicht und obenhin als angenehme Körperbewegung, sondern vom Laufen angefangen — über Gymnastik, Seilspringen, Geräteturnen und Ball-Boxen bis zur harten Arbeit im Ring mit Amateuren und Berufsboxern.

Warum ich das tue? Vor allem — es macht mir Freude; das ist die ehrlichste Erklärung, aber ich habe auch „vernünftige" Gründe bei der Hand. Erstens: die körperliche Ausdrucksfähigkeit wird sicher durch das Beherrschenlernen unserer Gliedmaßen und Muskeln gesteigert; zweitens: die starke körperliche Inanspruchnahme ist ein guter Ausgleich zu unserer angestrengten Gehirn- und Nerventätigkeit und nähert uns allmählich dem Kulturideal der Harmonie. Aber alle diese schönen Beschäftigungen empfinde ich häufig nur als Wege zu meiner Arbeit, die mir wohl doch die schönste Form meines Lebens darstellt. Leider sind die Aufgaben selten, in denen die große Menge von verschlungenem Leben künstlerisch geformt wieder auferstehen kann.

Viele Grüße dem „Filmland"

Rudolf Klein-Rogge.

ANEKDOTISCHES

Die gefräßigen Reisenden.

Wir fuhren mit dem Münchener Expreß zur Außenaufnahme nach Süddeutschland. Da dieser Zug immer sehr stark besetzt ist, finden gewöhnlich im Speisewagen eine verhältnismäßig hohe Zahl von Mittagessen statt.

Während der Fahrt suchte ich einmal das Abteil auf, in dem die Hilfskräfte, wie Garderobieren, der Friseur, die Hilfsoperateure usw. untergebracht waren.

Gerade als ich das Abteil betrat, lief der Speisewagenkondukteur durch den Gang und rief das vierte Mittagessen aus.

Da schaute mich einer der Hilfsoperateure, ein junger Bursche, der überhaupt seine erste Reise macht, erstaunt an und sagte ganz entsetzt:

„Jott, fressen die Leute aber ville hier im Zug. Jetzt machen se schon das vierte Mal Mittag!"

Die Orchidee.

Neulich besuchte ich eine befreundete Firma im Atelier. Da belauschte ich folgende Unterhaltung:

Der Regisseur beauftragte einen Hilfsregisseur, eine Orchidee zu kaufen:

„Lassen Sie sich vom Kassierer drei Mark geben und holen Sie schnell eine Orchidee!" sagte der Regisseur.

„Für drei Mark eine Orchidee?" antwortete der Hilfsregisseur, — „ausgeschlossen!"

„Also schön, lassen Sie sich fünf Mark geben!" sagte der Regisseur.

„Herr, wissen Sie, was jetzt Orchideen kosten?" fragte der Hilfsregisseur beleidigt.

Der Regisseur wird ungemütlich. „Verflucht und zugenäht, so lassen Sie sich zwanzig Mark geben, aber holen Sie endlich die Orchidee!"

Der Hilfsregisseur läßt sich zwanzig Mark geben und kommt dann zu mir, da er nicht bemerkt hat, daß ich die ganze Unterhaltung mit angehört habe, und fragt:

„Ach, entschuldigen Sie, können Sie mir vielleicht sagen, was eine Orchidee ist?" –

Der nächste Film.

Der Motorenfabrikant K. W., bisher vom Film unbefleckt, war endlich auch diesem schändlichen Handwerk verfallen.

Eines schönen Tages beschloss er, da die Motoren nicht gerade sehr im Schwung waren, nebenbei ein Filmfabrikationsunternehmen zu eröffnen.

Kurzerhand sucht er sich einen Manager und ließ durch diesen alles, was zum Fabrizieren notwendig ist, vom Regisseur bis zum Unterschlappenschammes und Hilfsoperateur, auch Stativkutscher genannt, engagieren.

Kaum hatten die Aufnahmen begonnen, so stellten sich auch die ersten Krachs ein, denn Herr K. W. wußte natürlich alles besser als die Filmleute. Außerdem behauptete der frischgebackene Filmfabrikant, daß sein Geld verschleudert würde.

Kurz vor der Beendigung der Aufnahmen besuchte ich einmal K. W., da sah ich auf seinem Schreibtisch ein neues Filmmanuskript liegen.

„Ist das das Manuskript für den nächsten Film?" fragte ich.

K. W. schaute mich verärgert an und antwortete knurrend: „Ich muß erst einmal sehen, wieviel Geld ich bei dem ersten Film verliere, — ob mir genug übrig bleibt, daß ich noch einen machen kann!"

Alexander Alexander

GESPRÄCH

MIT

GOTTFRIED HUPPERTZ

Es ist fast noch schwieriger, einen Komponisten zu interviewen, als einen Dichter. Man kann einen Dichter schlecht fragen: wie kamen Sie zur Poesie? Die Poesie war eben in einem solchen Menschen immer vorhanden, und wie er im Verlauf der Jahre auf seine einzelnen Werke kam, wie er von Sujet zu Sujet geriet... das sind Dinge, die sich in den meisten Fällen der Selbstkontrolle des Dichters entziehen. Noch schwieriger ist es, einen Komponisten zu fragen, woher er diese oder jene Melodie nahm. Ist der Komponist ein ernster Mensch, so wird er höchstwahrscheinlich sehr beleidigt sein über die Zumutung, daß er irgend etwas überhaupt irgendwoher nehmen mußte, auf gut deutsch: daß er auch nur den einsamsten Takt seiner Komposition irgendwo abgeschrieben haben sollte. Ist der Komponist aber ein netter und umgänglicher Mensch, so wird er erst recht nicht zu antworten wissen: denn die Melodien schweben nicht erst seit der Erfindung des Radio in der Atmosphäre, sie waren schon da, noch ehe Hertz seine sympathischen Wellen entdeckte.

Immerhin — Gottfried Huppertz weiß wenigstens von einer seiner Melodien, woher sie stammt, oder korrekter ausgedrückt: nicht woher sie stammt, sondern von wann sie stammt. Die aufmerksameren Kinobesucher werden sich aus dem zweiten Teil des Nibelungenfilms noch des sogenannten „Spottliedes" der Hunnen erinnern. „Und dieses Spottlied", so plauderte der Komponist kürzlich aus, „ist



Huppertz' Haus im Thüringer Walde, in dem die Musik zur „Chronik von Grieshuus" entstand

schon etliche Jahre vor der ersten Szene des Nibelungenfilms geboren worden. Ich wohnte damals mit meinem Intimus Klein-Rogge in einer gemeinsamen Junggesellenwohnung in Friedenau. Junggesellen brauchen Anschluß — und wir beide fanden ihn in einem netten, aber nichtsdestoweniger etwas lebhaften Lokal in derselben westlichen Vorortgegend. Dort wurden wir von einer charmanten Wirtin aufgenommen, und Klein-Rogge ließ es sich eines Tages angelegen sein, auf eben diese Wirtin ein Trink- und Weinlied zu dichten. Die ersten Zeilen dieser Verse sind mir noch heute in der Erinnerung:

Dein Haar ist schlecht gefärbt,
Die Seele ganz verderbt.

So fing das Weinlied an; und ich mußte dazu die Melodie erfinden. Diese selbe Melodie wurde später das Spottlied der Hunnen. Und warum? Ich hatte schon die Musik für den zweiten Teil der „Nibelungen" ziemlich fix und fertig auf dem Papier stehen, als Regisseur Lang noch einige Szenen nachdrehte und mit dem künstlerischen Eigensinn, der allen Regisseuren eigen ist, darauf bestand, daß auch diese Szenen noch in letzter Stunde dem Film einverleibt wurden. Woher sollte ich aber so schnell das Lied nehmen, — und ausgerechnet ein Lied von so bestimmter Länge, daß es mit der Spielszene des Films gleichzeitig ausklang? Da fiel mir das „schlecht gefärbte Haar" ein, und sonderbarerweise paßte unser altes Trink- und Weinlied nicht nur im Rhythmus, sondern auch in der Länge genau auf die Szene... So wurde es denn in den Film übernommen."

Aber nicht immer klappt die Arbeit in dieser zwanglosen und angenehmen Weise. Huppertz weiß ein Lied darüber zu singen, wie sehr der Komponist filmischer Begleitmusik zwingenden Bindungen und Einengungen unterworfen ist. Mit beredter Zunge schildert er die Schwierigkeiten, die sich einem ernsten Wollen auf diesem Gebiete entgegensetzen. Nicht zu unrecht hat einmal ein Kritiker gesagt: „Filmmusik wird geschrieben nach Zentimetern, Metern und Kilometern."

Die Tatsache, daß der Komponist wirklich bei der endgültigen Fassung seiner Musik auf die Zentimeterlänge der einzelnen Filmszenen Rücksicht nehmen muß, äußert sich denn auch in der ganzen Art seiner Arbeit. Huppertz hat insofern bahnbrechend gewirkt, als er, sieht man von der Musik zum „Fridericus Rex"-Film ab, zum erstenmal von der symphonischen Untermalung der Filmhandlung abging und eine dramatisch bewegte Gestaltung der Musik bevorzugte. Das hört sich sehr einfach an. Aber gerade, wenn man bedenkt, daß es wesentlich einfacher ist, eine auf der Bühne lang ausgespielte dramatische Szene auch musikalisch in zusammenhängender Melodielinie einem Höhepunkte zuzuführen, so ergibt sich ohne weiteres bei der kurzen Filmszene, daß die Melodielinie zu ganz kurzen Leitmotiven reduziert wird. Damit ist der Kontrast der früheren symphonischen Filmbegleitmusik und der Huppertzschen von vornherein gegeben. Huppertz verläßt den symphonischen Charakter der Musik und verwendet das Leitmotiv, das den großen Vorzug bietet, daß man es von Zeit zu Zeit immer wieder zitieren kann. Zwar soll auch das Leitmotiv noch melodisch wirken, doch läßt sich dies auch bei einer ganz speziellen Einstellung auf die Erfordernisse des Films recht wohl ermöglichen.

Nach der Ueberzeugung von Gottfried Huppertz besitzt der Komponist gerade für die Filmmusik im Leitmotiv das beste Mittel, einmalige Stimmungen immer wieder heraufzubeschwören. Der seelische Gehalt ist also eher auf diese Weise, als durch irgendwelche anderen Hilfsmittel zu erfassen.

Es ist schon wahr, daß der Filmkomponist mit der Uhr in der Hand arbeitet; wie unendlich erschwert wird aber selbst dieses eingeengte Schaffen dadurch, daß ein Film ja nicht notwendigerweise stets mit derselben Geschwindigkeit vorgeführt zu werden braucht. Ein Filmmeter umfaßt bekanntlich 54 Einzel-Bilder. Nun nimmt der Komponist an, daß der Film mit 27 Bildern in der Sekunde abläuft. Das würde für den Filmmeter einer Vorführungszeit von zwei Sekunden entsprechen. Also wird die Melodielinie für dieses Tempo berechnet. Aber es kann auch sein, daß nur 22 Bilder in der Sekunde projiziert werden. In diesem Falle müßte der Dirigent die Begleitmusik gewissermaßen strecken. Der Komponist hat also darauf Rücksicht zu nehmen, daß die melodiöse Wirkung und der Charakter der Melodie bei einer eventuellen Verlangsamung des Tempos, oder aber auch bei einer Beschleunigung, nichts einbüßen. Und die Berücksichtigung dieser Möglichkeit ist wahrlich keine leichte Aufgabe.

Im allgemeinen folgt Gottfried Huppertz in der praktischen Arbeit diesem Verfahren: nach der ersten Lektüre des Manuskriptes sammelt er Leitmotive und Einfälle, diese skizziert er im zweiten Stadium seiner Arbeit, und aus den weitläufigen Skizzen wird im dritten Stadium ein an sich ziemlich schlüssig zusammengefügtes erstes Noten-Manuskript. Damit sind die Vorarbeiten beendet, und nun geht es an die Ausfeilung des Materials. Je nach der Länge der fertig vorliegenden Szenen. Gerade weil das Werden der Filmmusik etwas unbedingt Organisches ist, — gerade weil es sich eigentlich dem Werden des wirklichen Films analog an die Seite stellen läßt, — eben darum ist es so ungeheuer schwierig, im letzten Augenblick noch



Phot.: Ufa

GOTTFRIED HUPPERTZ

irgendwelche Hinzufügungen, Auslassungen oder einschneidende Aenderungen vorzunehmen.

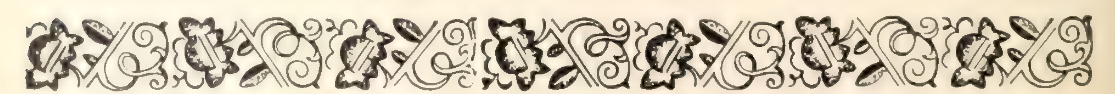
Voraussetzung ist nach Huppertz' Ansicht, daß der Filmkomponist in der Erfassung des dramatischen Moments geschult ist, er also über den Vorteil einer gewissen Bühnenpraxis verfügt. Es ist betrüblich, daß seitens der sogenannten zünftigen Musikkritik diese Voraussetzungen nicht recht gewürdigt werden. So hat einer der namhaftesten Berliner Musikrezensenten nach der Uraufführung der Nibelungen geäußert, es lohne sich nicht, über Filmmusik zu schreiben. Und dabei ist diese Musik Millionen von Menschen zugeführt worden und hat sowohl im Inlande wie auch im Auslande die begeisterte Zustimmung gefunden. Das Publikum geht, wie es so häufig ist, auch in diesem Fall mit den veredelnden Bestrebungen ernsthafter Komponisten weit eher mit, als die Musikkritik, die sich mit mehr oder weniger Unrecht viel eher für eine Vorstadtoperette einsetzt.

Wie weit entspricht nun eigentlich die Vergangenheit von Gottfried Huppertz jenen Voraussetzungen, von denen soeben gesprochen wurde? Tatsächlich ist dieser Tonsetzer aus der Bühnenschule hervorgegangen. Als Schüler von Fritz Steinbach und Waldemar von Bausner entwickelte er sich frühzeitig zum Kapellmeister, leitete bereits vor seiner Bühnenkarriere Chöre, arbeitete dann jahrelang als Bariton im lyrischen Fach und in Charakterpartien, entwickelte sich zu einem bevorzugten und viel umworbenen Mozartsänger, gastierte als solcher — er war am Hoftheater Koburg-Gotha engagiert — in Köln, Freiburg, Frankfurt a. M., Kassel, Nürnberg, Hamburg und Weimar, und ging schließlich nach Beendigung des Krieges, als er mit einem Niedergang der Provinzbühnen rechnen zu müssen glaubte, ganz und gar zur geliebten Komposition über. Hier bevorzugte er neben symphonischen Suiten namentlich das Lied, er schuf viele schöne Melodien zu Stormschen und Dehmelschen Texten, die auch auf das Konzertpodium den Weg fanden, u. a. durch Claire Dux, und wurde endlich durch Thea von Harbou, mit dem Film in Berührung gebracht.

Die Verfasserin so vieler schöner Romane und wirkungsvoller Filmmanuskripte, Thea von Harbou, ist selbst eine vorzügliche Klavier- und Geigenspielerin. Und sie brachte während der Arbeiten ihres Gatten Fritz Lang am ersten Teil des Nibelungenfilms Gottfried Huppertz auf die Idee, für die Nibelungen eine dramatische Begleitmusik zu schreiben. Begreiflicherweise wies Huppertz diesen Vorschlag erst weit von sich: wie hätte er, der zwar 1918 in Gotha seine dreiaktige Oper „Meereslied“ aus der Taufe gehoben hatte, als musikalischer Nebenbuhler Wagners auftreten können? Erst als er einsah, daß die ganze Auffassung Langs die „Nibelungen“ in den gotischen Stil übertrugen, — erst als er sich davon überzeugte, daß Langs Nibelungen etwas durchaus anderes als die Wagnersche Oper sein würden, da erkannte er, daß er dieser Aufgabe vielleicht gewachsen sein könnte. Und er übernahm sie. Mit welchem Erfolge, — das hat die Zwischenzeit erwiesen. Und der Erfolg war so eindeutig, daß Huppertz auch die Musik für den neuen Film Arthur von Gerlachs, „Zur Chronik von Grieshuus“, übertragen erhielt. Es konnte ihm nicht schwer fallen, hier die echten, rechten Volksliedtöne zu finden: wie mußte es ihn sogar reizen, zu einer Stormschen Novelle die Musik zu schreiben, nachdem er früher Stormsche Lieder vertont hatte!

Zudem ist Huppertz von jeher ein Freund der stillen Einsamkeit der Natur gewesen. Nicht umsonst erwarb er vor etwa zwei Jahren hoch oben im Thüringer Walde, in Friedebach, zwischen Orlamünde und Pößneck, ein idyllisches Bauernhaus. In diesem Häuschen entstanden die meisten der Melodien zur „Chronik von Grieshuus“, und wenn die Arbeit so gar nicht vonstatten gehen wollte, dann zog er mit der Axt hinauf in die Berge, holte sich einen Baum herunter und zersägte und zerhackte ihn in sechsstündiger Arbeit zu Kleinholz. Das ist Huppertz' Jungbrunnen.

Und nicht das allein. Als die Musik zur „Chronik von Grieshuus“ gerade begonnen war, da schöpfte er noch ein letztes Mal die Lungen voll frischer Bergesluft: mit seinem Freund Lang wanderte er hinein in die Hohen Tauern und bestieg mit ihm gemeinsam und führerlos den Großglockner über die Pasterze. Ohne einen kleinen Schneesturm ging es zwar nicht ab, aber was tut nicht jemand, der mit Leib und Seele Hochtourist ist! Das Wettersteingebirge und die Miminger Berge sind seine eigentliche Bergheimat, Jahr um Jahr muß Huppertz in die malerische Umgebung der Koburger Hütte aufsteigen, und voll neuer Pläne und neuer Ideen kehrt er dann in die Steinwüste Berlins zurück. Denn dort draußen ist es, wo ihm die besten Einfälle kommen, und mehr als einmal hat Fritz Lang ihn unterwegs tadeln müssen, wenn er auf einer Hütte das Notizbuch herauszog und Noten schrieb . . .



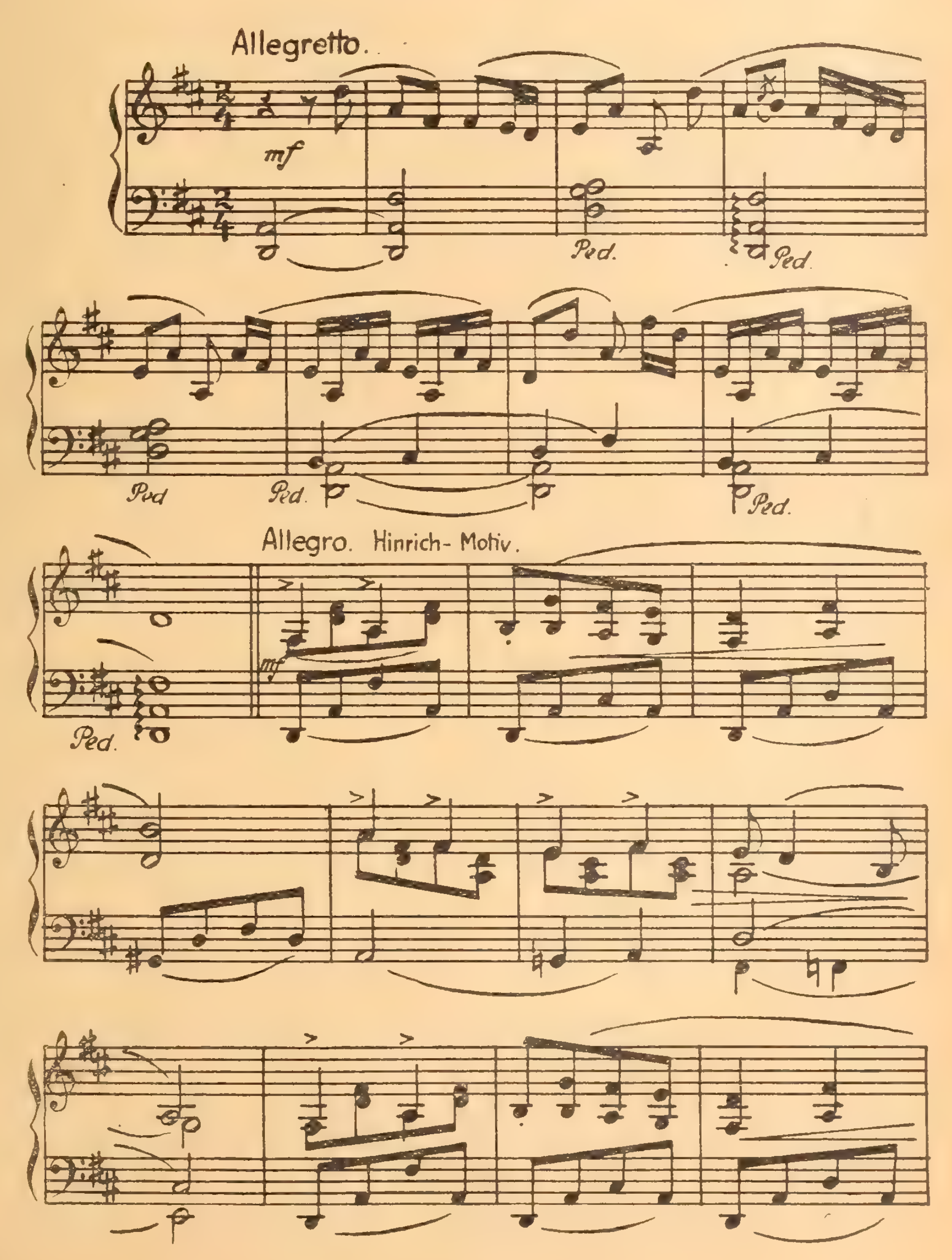
Aus der Musik

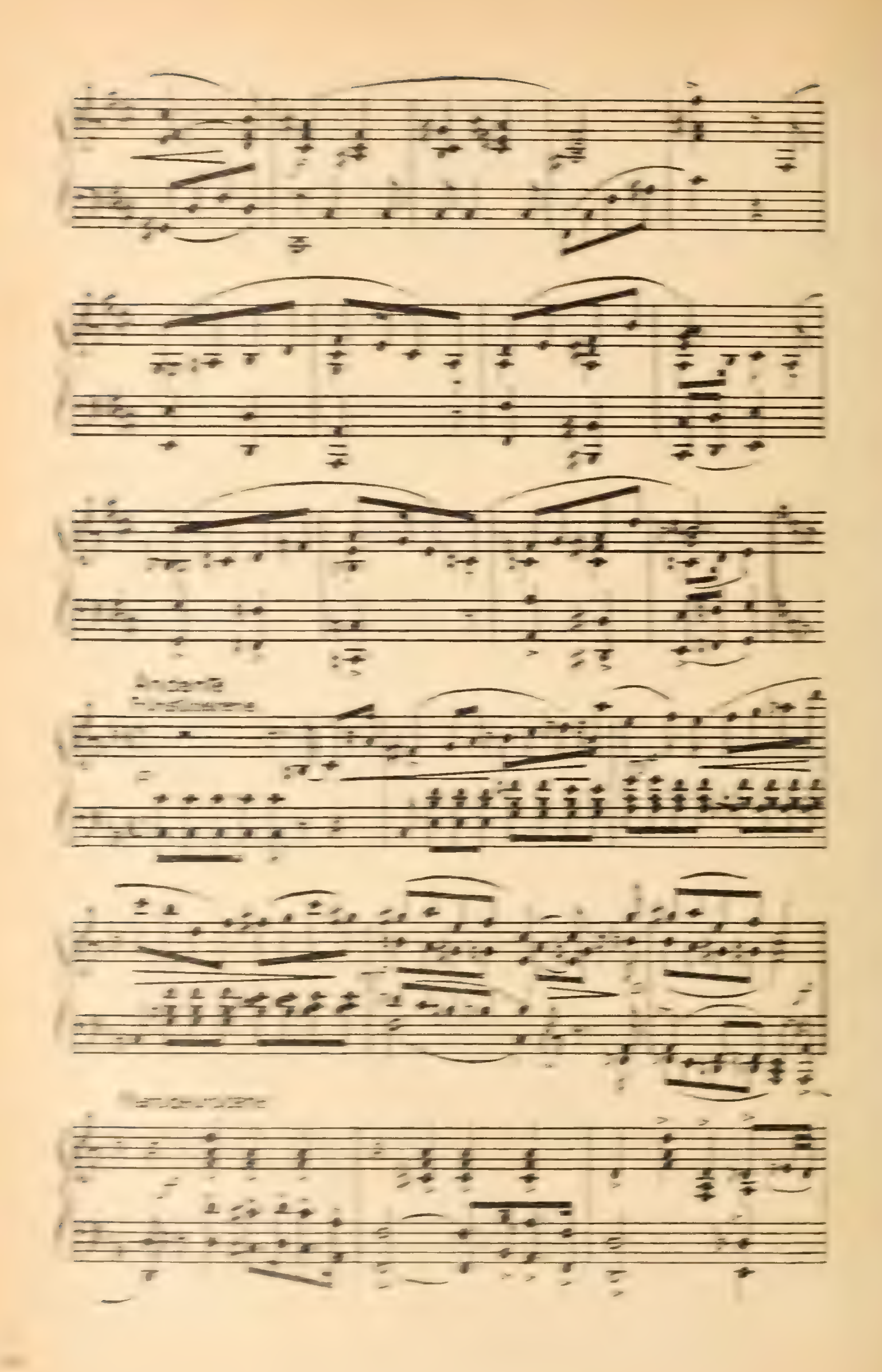
ZUR CHRONIK VON GRIESHUUS

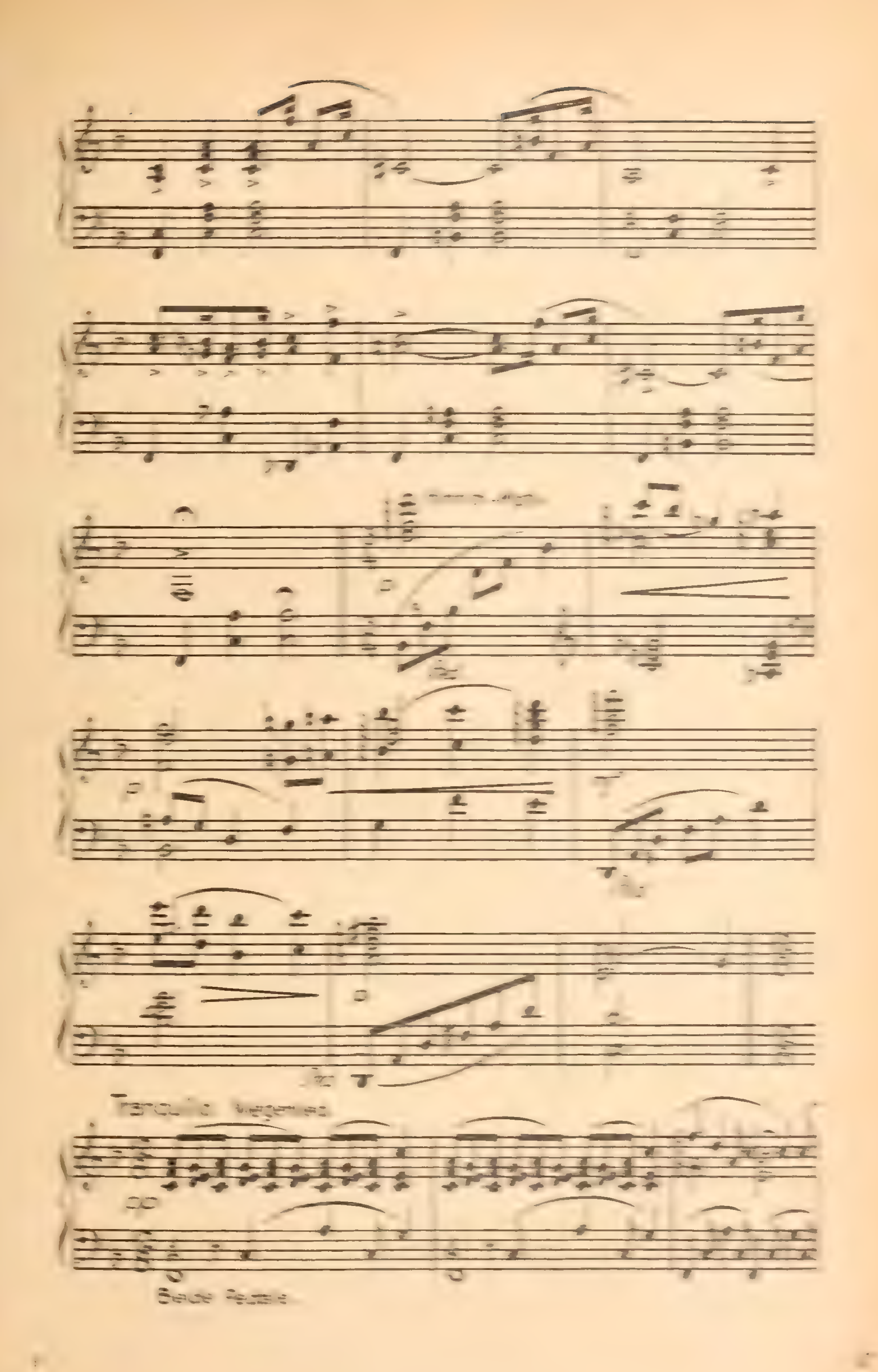
Komponiert von
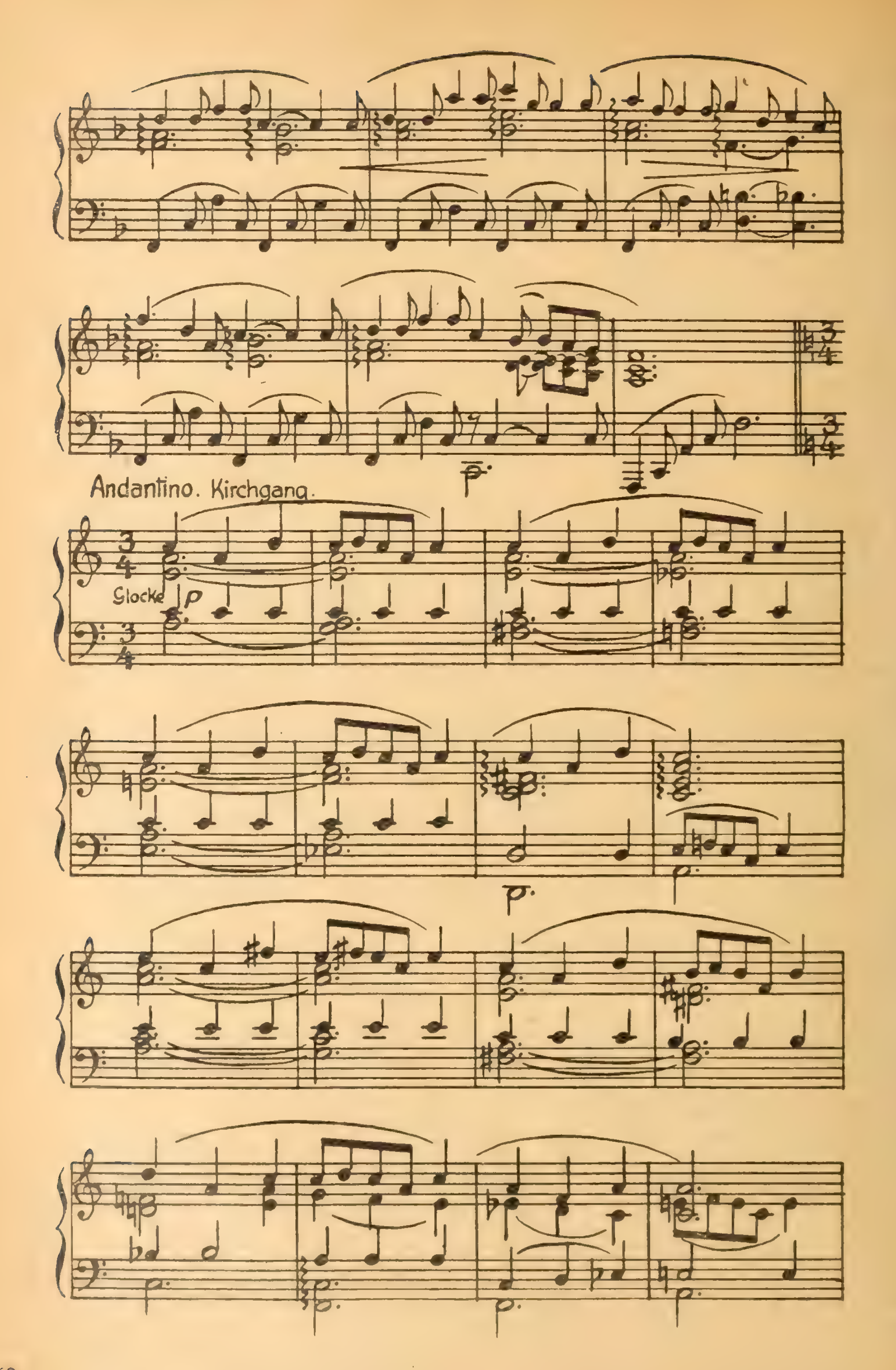
GOTTFRIED HUPPERTZ

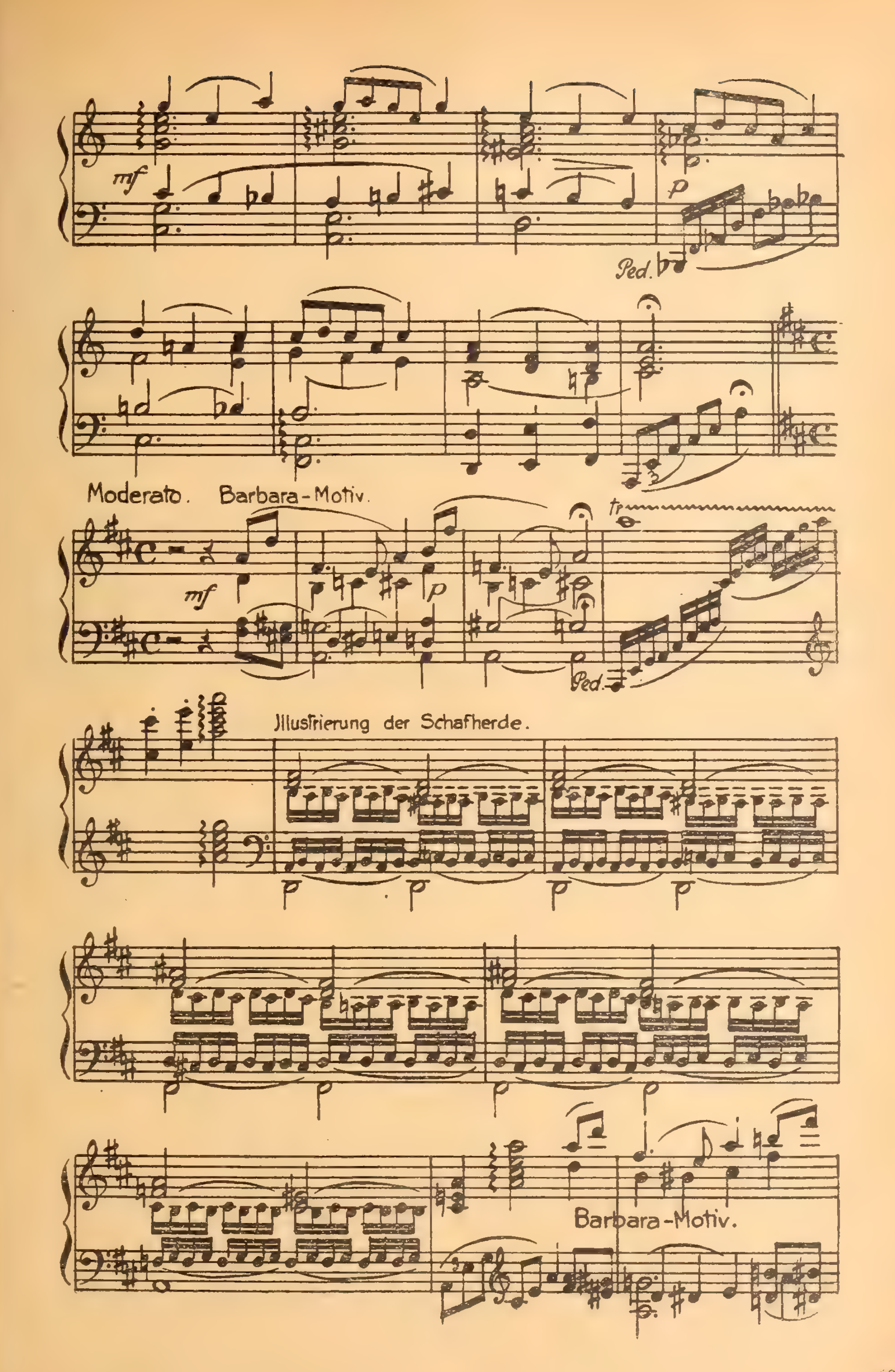
Für „Filmland" vom Komponisten selbst bearbeitet.

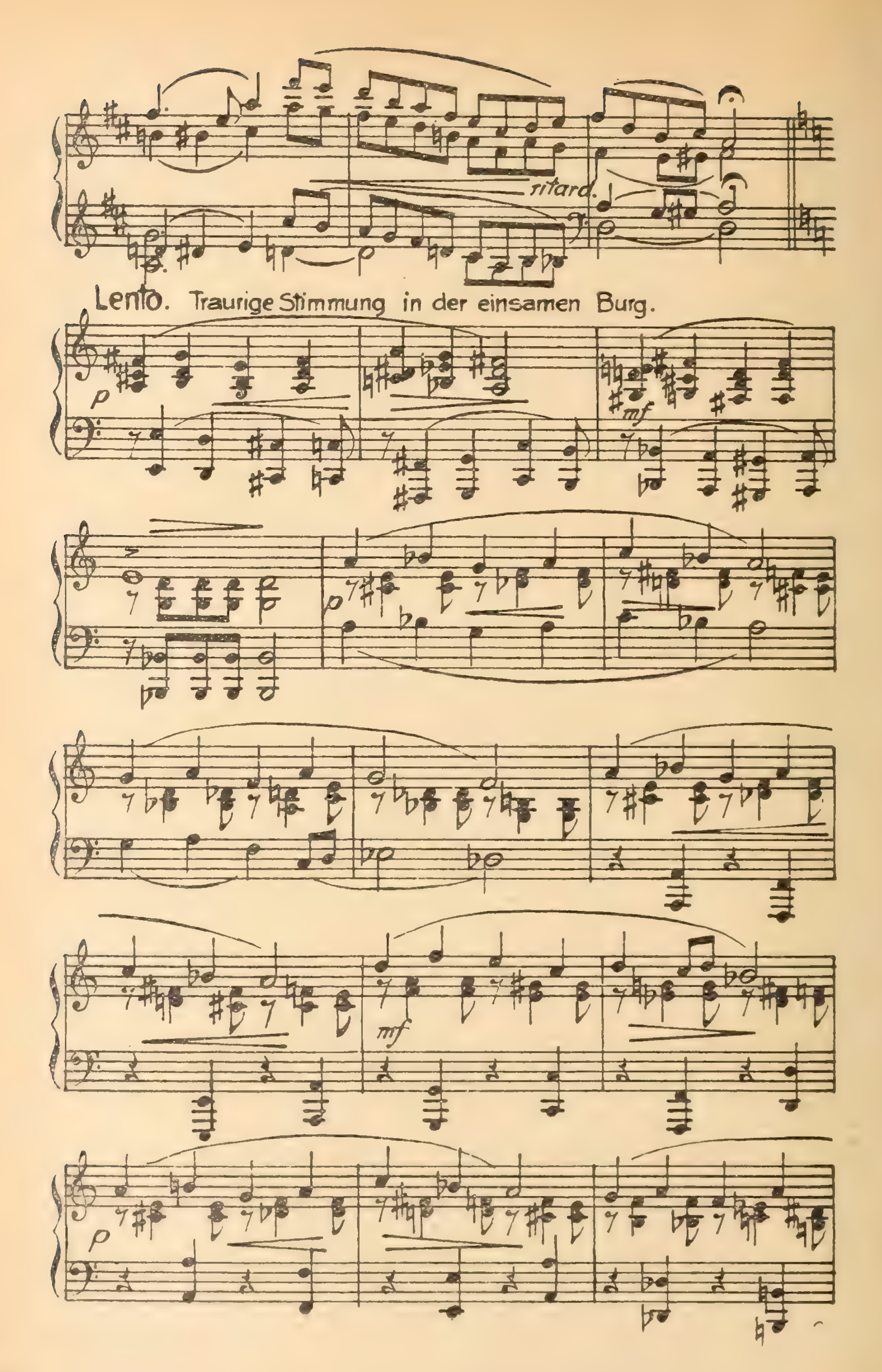


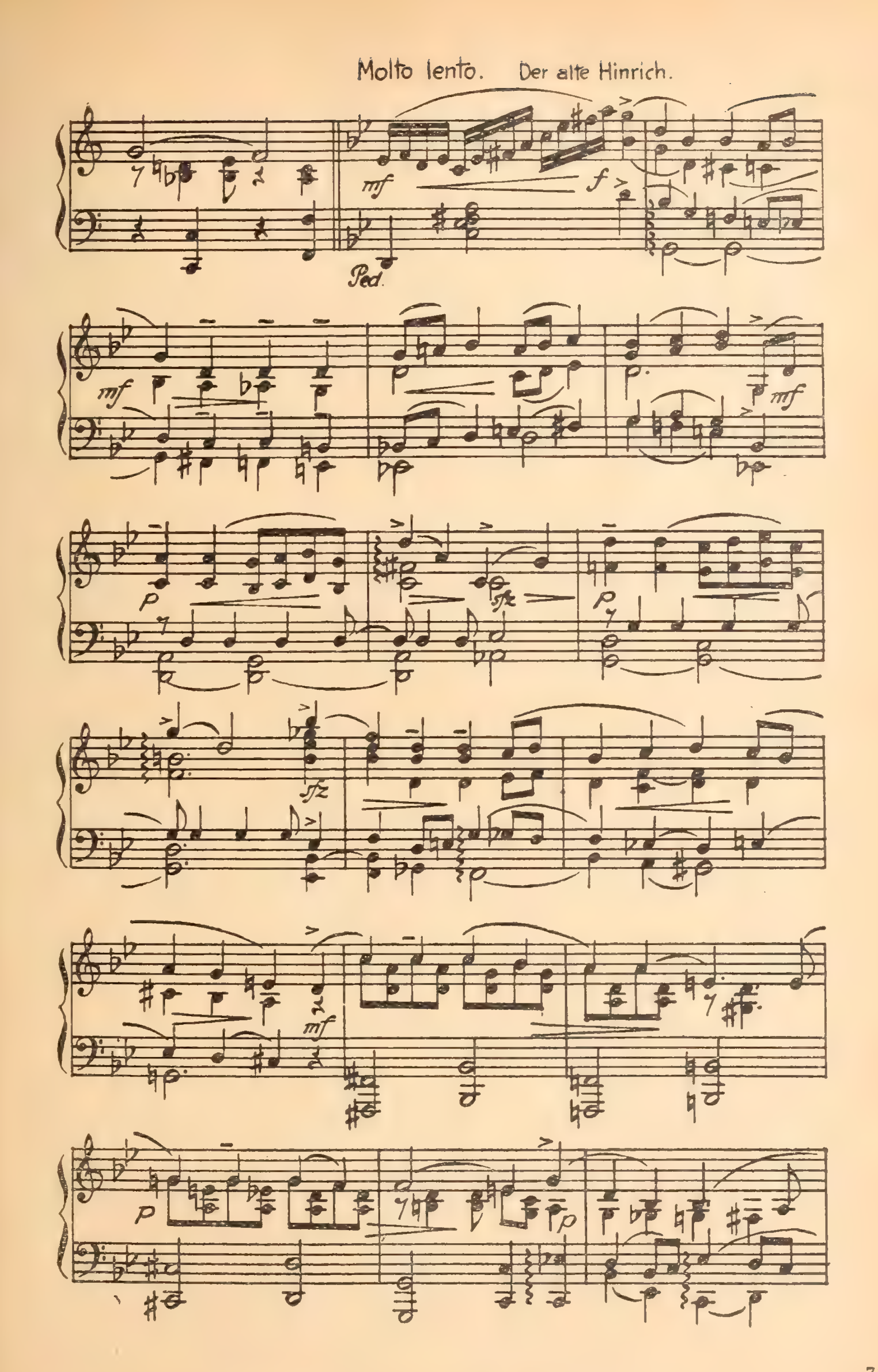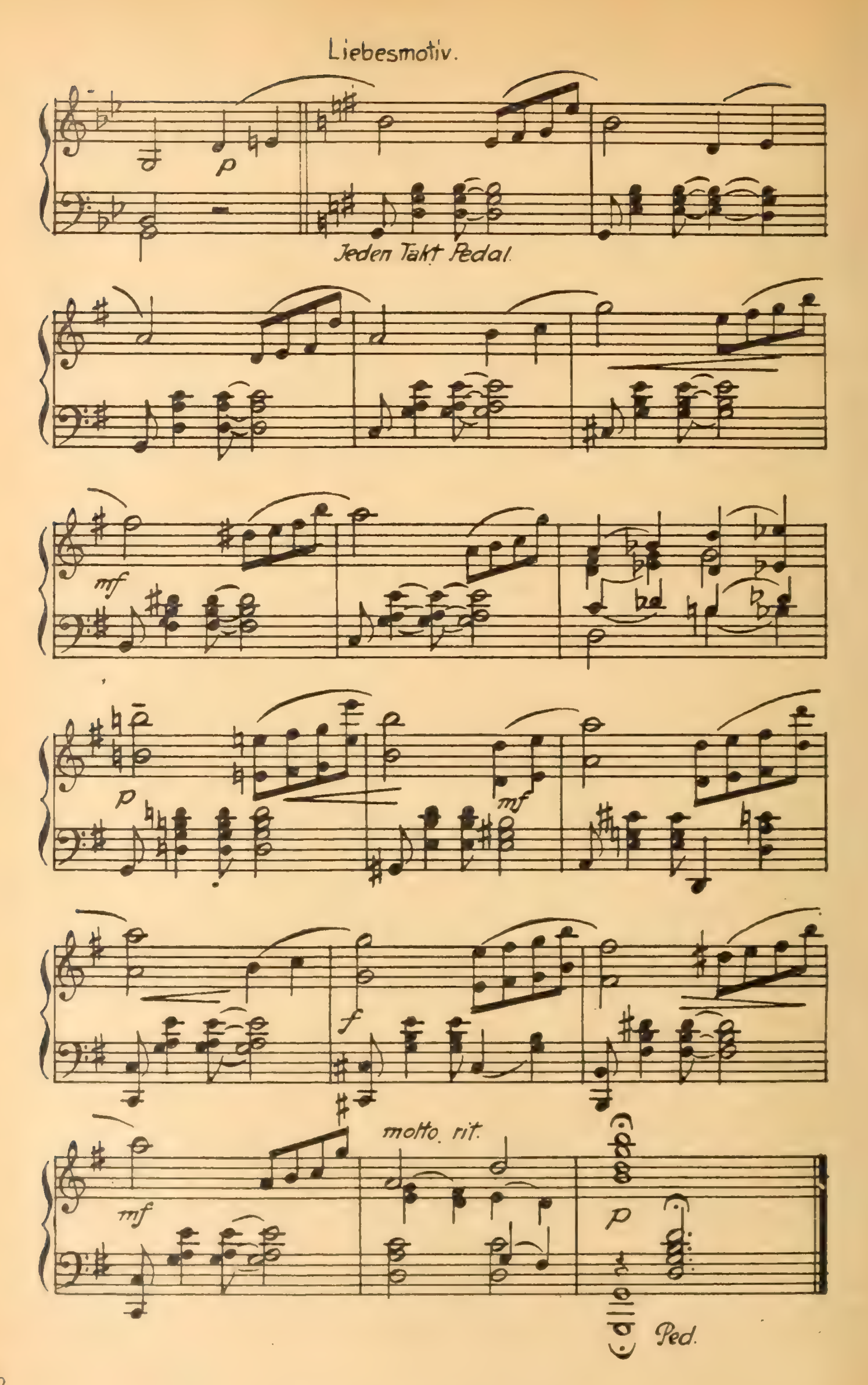





Andantino. Kirchgang.
Glocke
p


mf
p
Ped.
Moderato. Barbara-Motiv.
mf
p
tr
Ped.
Jllustrierung der Schafherde.
p
p
p
p
Barbara-Motiv.


ritard.
Lento. Traurige Stimmung in der einsamen Burg.
p
mf
p
mf
p


Molto lento.
Der alte Hinrich.
mf
f
Ped.
mf
mf
p
sfz
p
sfz
mf
p
p



Notenschrift C. Klimitz Bln-Friedenau.

Rund um den Mutterfilm

Frida Richard schreibt uns:

Mutterfilme? Ja, höre ich recht? Es ist ja noch gar nicht so lange her, daß dieses Wort in der Filmindustrie bei Todesstrafe verboten war. Und als ich nach einem unter Murnaus genialer Regie errungenen Filmerfolge unter Hinweis auf verschiedene Kritiken an einige Regisseure mit der Idee zu einem großzügig angelegten „Mutterfilm" herantrat, da trafen mich Blicke, aus denen die Zweifel an einer ungestörten Funktion in meinem Oberstübchen ganz deutlich herauszulesen waren. „Wie ich nur auf eine so absurde Idee kommen könnte?! Das Publikum verlangt weniger Kunst als Jugend, Schönheit, Eleganz, Charme, Grazie, Liebreiz usw. usw." So packte ich denn die Schönheit meines Alters, den Liebreiz meiner Jahre, die Grazie meiner „Ehrwürdigkeit" mitsamt dem Zauber meiner Kunst in einen großen Koffer, und ging trostlos durch die Mitte ab.

Aber auf einmal — lese ich recht? — tauchen an allen Ecken und Enden der deutschen Filmwelt Mutter-, Großmutter- und Urgroßmutterfilme auf. Woher kommt diese erstaunliche Wandlung in unseremGeschmack? Natürlich aus Amerika! Erst aus dem Lande der unbegrenzten Möglichkeiten mußten wir belehrt und bekehrt werden, daß auch ein Film mit der „Alten" im Mittelpunkt der Handlung seine heilsame Wirkung üben — und nebenbei — auch der Industrie unbegrenzte Möglichkeiten bieten könne. Andererseits aber erhebt sich die Frage, ob die außergewöhnliche Wirkung dieser Mutterfilme nicht eher auf das Konto ihrer amerikanischen Herkunft zu setzen sei. Es ist eine betrübende, leider auch nicht wegzuleugnende Tatsache, daß der Deutsche einer Leistung erst dann seine vollste Wertschätzung zukommen läßt, eine Schöpfung erst dann mit ganzem Spießervollbehagen genießt, wenn sie den Stempel des Auslandes trägt. Man muß erst mit einer so überdimensionalen Tat wie dem Atlantikflug des Z. R. III kommen, um an die eigene deutsche Tüchtigkeit zu glauben. —

Und ein Geschrei und eine Reklame wird mit den amerikanischen Filmen gemacht, wie ich sie bei den deutschen weit wertvolleren Meisterfilmen bisher vermißt habe; die künstlerischen Qualitäten unserer amerikanischen Kollegen werden in den Zeitungsinseraten in marktschreierischer Weise mit faustdicken Lettern himmelhoch angepriesen, daß man vor Neid platzen könnte. Fiele aus den zahllosen Lorbeerkränzen, die die deutsche Propaganda den ausländischen Mimen flicht, doch auch mal



FRIDA RICHARD — Phot.: Willinger

ein bescheidenes Lorbeerblättchen für den deutschen Künstler ab!

Daß also die „Alte“ unter Umständen als Heldin eines Films ein rentables Geschäft sein kann, haben die Amerikaner mit größter Eindringlichkeit bewiesen. — Ich selbst war beruflich immer verhindert, mir einen dieser Filme anzusehen; wie mir aber von vielen berufenen Seiten erzählt wurde, handelt es sich in der Hauptsache um rührseligen Kitsch, für den der kultivierte, feinfühlige deutsche Regisseur nicht viel übrig hat.

Wir müssen Probleme haben. Dramatisch gestaltete Probleme. Und das Mutterproblem ist noch lange, lange nicht ausgeschöpft. Die „Mutter“, eingepreßt zwischen Pflicht und Liebe, im ewigen Kampfe mit Mann und Kind ist eine unversiegbare Quelle dramatischer Stoffe, die bei Vermeidung alles Kitschigen ihre tiefe Wirkung üben müssen. Ja, ich gehe noch weiter: dem Mutterproblem im Film muß auch seine erzieherische Aufgabe zufallen. Gerade die junge Generation, die unter der Verwahrlosung des Krieges alle Liebe und Strenge vermißt und an ihrer Seele unendlichen Schaden erlitten hat, der durch die Brutalität der „großen Zeit“ die Heiligkeit des „vierten Gebotes“ geraubt wurde, gerade diese aufwachsende junge Generation wird den erzieherischen „Mutterfilm“ zum Wiederaufbau einer reinen Gesinnung, zur Aufwertung eines reinen Herzens nötig haben. Dient der Film im allgemeinen der Unterhaltung und Belehrung, so kann er im „Mutterfilm“ seine pädagogische Aufgabe, eine edle Mission, erfüllen!

★

Ist es nun wirklich so, daß die Mutterfilme vom Publikum gebieterisch verlangt werden?

Der Zufall gibt uns gleichzeitig mit den interessanten Auslassungen von Frau Frida Richard das Schreiben einer Leserin aus Breslau in die Hand. Frau Renée Neustadt läßt sich nämlich in etwas abweichendem Sinne über diese Art Mutterfilme aus, und zwar schreibt sie:

Sehr geehrte Redaktion! Die Aeußerung Ihres Herrn Cinemax in der Februarnummer unseres „Filmland“ über die Mutter-, Großmutter- und Urgroßmutterfilme mag etwas hart und spöttisch klingen, aber sie veranlaßt mich doch, Ihnen zu schreiben. Mich interessiert eigentlich am allermeisten bei all diesen Filmen, was die sogenannten „weitesten Kreise“ des Publikums dazu sagen. Ich möchte, vielleicht im Gegensatz zur allgemeinen Anschauung, nämlich die folgende Ansicht aussprechen: der Zulauf, den eine bestimmte Filmart erfährt, ist in keiner Weise identisch mit der Beliebtheit dieser Filmart überhaupt. Allerlei örtliche Zufälligkeiten können mitsprechen, ob ein Film in dieser oder jener Stadt für den Kinobesitzer von geschäftlichen Erfolgen begleitet ist. Das trifft namentlich auf die Mutterfilme zu. Unter meinen Bekannten, die zum größten Teil gleich mir Familie haben, herrscht beispielsweise eine ziemlich einstimmige Ablehnung der Mutterfilme. Dennoch sehen wir als Stammgäste eines benachbarten Kinos uns sämtliche Filme dieser Species an. Und jedesmal sind wir von neuem empört über die unlogische Sentimentalität, welche die Filmmütter an den Tag legen.

Wir brauchen uns nicht in großartige wissenschaftliche Deduktionen zu verlieren, um festzustellen, daß auch die Mutterliebe, wenn sie nicht in eine trostlose und undramatische Affenliebe ausarten soll, unbedingt ihre moralischen



Die vorbildliche amerikanische Rühr-Mutter . .

Phot.: Metro

und ästhetischen Grenzen haben muß. Der innere Gehalt mütterlicher Regungen und Neigungen muß je nach der Veranlagung des Individuums gewissen Schwankungen unterworfen sein, aber man sollte doch als gesunder Mensch weit von jenen Schwächen abrücken, die die Mutter dazu führen, aktelang mit geschwollenen Tränendrüsen und zum Himmel aufgeschlagenen Augen über die Szene zu laufen. Etwas Derartiges wirkt nach meinem Dafürhalten auf gesunde Kinder eher abstoßend, als den Respekt fördernd, und schließlich ist es doch erzieherisches Moment erster Güte, den Kindern einen gedeihlichen und bekömmlichen Respekt vor den Eltern beizubringen und zu erhalten.

Mit Gefühlen wird die Welt nicht regiert, wohl aber mit klaren Erkenntnissen. Es hätte keinen Zweck, den Kindern noch heute einzubläuen (wie man es uns einstmals eingebläut hat), daß die Dankbarkeit für das erhaltene Leben die Beziehungen zwischen Kindern und Eltern für alle Zeiten regelt: auch nicht die von den Eltern den Unmündigen gebrachten Opfer sind Erziehungsmomente von so starkem Gewicht, daß sie die Einstellung des Nachwuchses dauernd zu regulieren imstande wären. Der heranwachsende Mensch wird sehr schnell zu der Ueberzeugung kommen, daß solche Opfer für die Schwachen eine selbstverständliche Notwendigkeit waren. Bestimmend wird immer sein, daß das Zusammenleben von Eltern und Kindern sich so vorbildlich und liebevoll nüchtern abspielt, daß sowohl Vater wie Mutter Respektspersonen untadeliger Art bleiben. Ist dies der Fall, so wird es auch seitens kühl denkender Eltern, die genau wissen, daß neue Geschlechter sich von den alten absondern und ein neues, selbständiges Leben zu führen bestimmt sind, nie zu jenen tränenseligen und sentimentalen, verlogenen Rührszenen kommen, wie wir sie in den amerikanischen Mutterfilmen serviert erhalten. Beherrschte und vernünftige Eltern allein sind einer wirklichen Erziehungsaufgabe gewachsen und werden gegebenenfalls auch den menschlichen Schmerz zu überwinden wissen, der mit der Erkenntnis verbunden bleiben wird, einem fehlgeratenen Kinde das Leben gegeben zu haben.

★

Zwei Mütter — zwei Ansichten . . .

Welche Ansicht ist nun die richtige? Oder: welche Ansicht hat die meisten Anhängerinnen?

Denn darauf kommt es ja schließlich an, daß eine Anschauung im Publikum vertreten wird, daß sie im Volke ein Echo findet. Immerhin möchten wir fast meinen, daß die Gefühlsmomente, die in den Ausführungen von Frau Frida Richard zum Ausdruck kommen, in weitesten Kreisen der Bevölkerung ausschlaggebend sind; die rein nüchternen Erwägungen, denen Frau Neustadt nachgeht, sind sicherlich nicht jedermanns Sache. Aber welcher Auffassung man auch zuneigen mag: — in e i n e m hat Frau Richard unbedingt das Richtige getroffen, nämlich darin, daß wir Probleme, dramatisch gestaltete Probleme haben müssen. Und der Mutterfilm darf bei der Erörterung wertvoller Erziehungsprobleme unbedingt an erster Stelle genannt werden.



Phot.: Metro Der gute Sohn der Rühr-Mutter kämpft sichtlich um edle Entschlüsse . .



Phot.: Balasz

LISA ROMANO

Zwischen den Aufnahmen

VON FOCUS



ber nun sagen Sie mir bloß", meinte der so gerne tadelnde Herr, „warum bringen Sie nicht einmal ein hübsches Bild von dem Regisseur R., — ich meine ... ein Bild, das Herrn R. so recht in der Rage seiner Arbeit zeigt? Oder aber auch — wenn ich mir erlauben darf, Ihnen einen Rat zu geben — oder aber auch ... vielleicht in einem netten Gespräch mit seiner Diva ... Die Diva hat doch ein Heim — und sie hat doch eine Plauderstunde daheim, nicht wahr? Also — bringen Sie doch mal ..."

„Sehr gerne," erwiderte ich. „Aber — die Diva will nicht!"

„Sie will nicht —?"

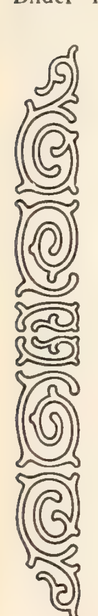
„Nein, — sie ist ein wenig kopfscheu, müssen Sie wissen ..."

„Ich verstehe nicht —!"

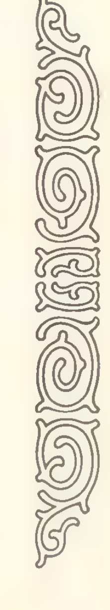
„Ich eigentlich auch nicht, — aber lassen Sie sich erzählen. Natürlich — kommt Ihr wohlgemeinter Rat zu spät; wer hätte nicht oft den Wunsch gehabt, etwas über den deutschen Künstler zu bringen! Aber unsere Berliner Künstler sind oft reichlich unmodern, sie haben keine persönlichen Freunde, die für sie die Artikel schrieben — oder für sie überlegten: welche Bilder möchten wohl die Oeffentlichkeit interessieren? Sie ahnen ja nicht, wie schwerfällig die meisten Künstler sind! Oft muß ich amerikanische Bilder nehmen, nur weil die Herren in Deutschland „keine Zeit" haben, sich photographieren zu lassen, — oder aber auch, weil sie zu phantasiearm sind, um daran zu denken, daß das Publikum auch andere Bilder zu sehen wünscht, als die ewigen Szenen-Aufnahmen und -Brustbilder vom künstlerisch angehauchten Dach-Atelier-Lichtbildner. Wenn also mehr amerikanische Bilder in den deutschen Zeitungen umherspuken, als nötig ist, so hat dies seine Ursache nur darin, daß die deutschen Künstler uns nicht mit hinreichendem Bildmaterial versorgen. Auch die Regisseure sind sehr, sehr schuld daran. Stellen Sie sich aber folgenden Gipfel der Ungeschicklichkeit vor: eine junge Novize soll „lanciert" werden; leider ist nur ihre Telephonnummer bekannt. Man wendet sich, um Stoff für die Plauderei zu erhalten, an diese Telephonnummer, fragt nach der Adresse, da ja jeder Brief eine Adresse haben muß ... und man schreiben muß, wenn die jugendliche Novize nie zu Hause anzutreffen ist ... Und was bekommt man für einen Bescheid? Die Adresse der jungen Dame werde nicht verraten ..."

„Nicht möglich!"

„Doch, doch, es i s t möglich. Bei einem







Dr. GUTER und OSSI OSWALDA in der Aufnahmepause Phot.: Ufa

ausgewachsenen Star ist diese Geheimniskrämerei begreiflich, — es ist denkbar, daß man Belästigungen vermeiden will . . . Doch ein winziges Stärlein? Aber so ist es sooft. Die Künstler, die beispielsweise keine Autogramme geben, schaden sich selbst: der Beifall bei offener Szene wird lauter und wärmer, wenn das Publikum — oder wenn die fanatischen Kultförderer des Publikums persönliche Beziehungen konstruieren können. Künstler sein — heißt immer noch Mensch sein. Und der laute Erfolg ist wohl wert, daß man dem Götzen Publikum einmal einen kleinen Tribut zollt."

„Aber es sind doch hoffentlich nicht alle so?"

„Nun ja, nicht alle . . . Aber viele . . . Und wo die einzelnen aufhören, spinös zu sein, werden dafür die Gesellschaften nicht selten spinös. Man kann nicht oft den Fall verzeichnen, daß die Wichtigkeit eines hübschen Bildes unverzüglich anerkannt würde. Und es ist in der Tat eigenartig, daß gerade die Aufnahmen so fesselnd und amüsant wirken, die bei augenblicklichen, kaum je wiederkehrenden Gelegenheiten geknipst werden — und dann in der Regel als zufällige Andenken in die privaten Schatullen wandern. Da war ich dieser Tage draußen in Tempelhof, wo Dr. Johannes Guter, der gemütliche und deshalb doch nicht minder tüchtige und befähigte Spielleiter der „Ufa", seinen neuen Film „Der Begleitmann", nach einem Manuskript von Robert Liebmann dreht. Gerade als ich kam, saß Guter mit seinem Star Ossi Oswalda — ja, ja: die Oswalda hat vorübergehend ihre eigene Fabrikation an den Nagel gehängt und macht bei der „Ufa" mit! — also: gerade als ich kam, saß Guter mit Frau Ossi am Kaffeetisch beisammen. Die Stimmung war die denkbar aufgeräumteste — und sie durfte nicht vorübergehen, ohne daß sie ein Konterfei für das Familien-Archiv absetzte. So kam eins der frohesten Bilder zustande, das jemals . . . unsachlicherweise hergestellt wurde. Ich möchte es eigentlich den deutschen Regie-Kollegen als Muster vorhalten: seht her, ihr trockenen Regie-Meister, so muß man sich mal knipsen lassen, um etwas für die Popularität zu tun! Seid nicht so stolz in eurer produktiven Künstlerschaft, — sondern denkt auch einmal an die, die euch kaum dem Namen nach kennen!"

„Also — wirklich ein Bild ‚zwischen den Aufnahmen'?"

„Ja, aber auch die Szenen selbst waren interessant. Die Besetzung mit Ossi Oswalda, Fritsche, Hofmann, Nigel Barrie und — wie heißt sie doch gleich? — ja, mit Hall Davies, war recht sehenswert. Nur war die Arbeit nicht gerade die einfachste, denn es ist der Fluch des Deutschen, zwar englisch zu lernen, aber nicht englisch zu können. Und von Nigel Barrie und Frau Davies ist selbstverständlich erst recht nicht zu verlangen, daß sie das Deutsche hinlänglich verstehen. Guter gibt seine Anweisungen in deutscher Sprache —, und dann werden die Bemerkungen schnell ins Englische verdolmetscht.

„Sie sehen sich an!" sagt Guter zu Nigel Barrie und Hall Davies, und schon kommt das englische Echo: «You look at each other!»

„Dann wenden Sie sich um und lächeln!" bestimmt Guter weiter, — und das Echo klingt unverzüglich nach: «Then you turn round and smile!»

So geht das den ganzen Tag, und wenn Willy



Eine gemalte Sommerlandschaft im winterlichen Phoebus-Atelier Phot.: Phoebus

Fritsche nicht gar zu sehr mit persönlicher Allotria beschäftigt wäre, so müßte er nach Beendigung dieser Aufnahmen mehr als „tausend Worte englisch" sprechen. Allerdings liegt für ihn zur Allotria so viel Veranlassung vor: zum erstenmal kommt er in einer großen humoristischen Rolle heraus; er spielt einen jungen Menschen, der gegen Honorar zu Heiratszwecken ausgeliehen wird."

„— — — — — — — — — "

„Etwas herzlicher ging es dieser Tage im Trianon-Atelier zu, wo Richard Eichberg seinen neuen Film dreht. Schon dadurch ist ein großer Unterschied gegeben, daß der englische Star, den Richard Eichberg sich verschrieben hat, nämlich Lilian Harvey, keines Dolmetschers bedarf: er spricht ein ausgezeichnetes Deutsch, wie man es nur von einer deutschen Pensionstochter verlangen kann. Lilian Harvey hat eigentlich das Tanzpodium zur Stätte ihrer Wirksamkeit erkoren, aber Richard Eichberg, der bereits Lee Parry entdeckte, hat für einen bestimmten Mädchentyp ein nicht minder bestimmtes Auge. Aus der Unzahl schöner Frauen in den Revuen Wiens und Berlins fand er ausgerechnet diese junge Dame mit dem englischen Namen heraus, um ihr — einen Filmantrag zu stellen. Owen Gorin, der im neuen Eichbergfilm mit von der Partie ist, bedauert es sehr, daß er hier so gar keine Gelegenheit hat, seine mühsam erworbenen englisch-amerikanischen Sprachkenntnisse an den Mann . . . oder vielmehr an die Frau zu bringen, und Otto Gebühr, der einen gewissen Teil der Szenen wieder einmal im Pyjama zu spielen hat, scheint sich schon so an diese seine neueste Spezialität gewöhnt zu haben, als hätte er den ganzen „Fridericus Rex" in eben dieser Aufmachung erledigt. Und vielleicht ist diese leichte Gewandung — sieht man von dem etwas zugigen Trianon-Atelier als ungeeigneter Stätte ab — die passendste Kleidung für einen Film unter Eichbergs lebhafter Regie. Während der ersten Stunde der Arbeit pflegen die Aufnahmen sich zwar in aller Seelenruhe abzuwickeln; dann aber nimmt das Tempo so beängstigende Motorgeschwindigkeiten an, daß nicht nur die Atelierarbeiter, die Hilfsoperateure, die Hilfsregisseure, die Operateure und Garderobiers in Hemdsärmeln einherstürzen, sondern daß auch Eichberg selbst Jackett und Gilet von sich wirft, um durch nichts in der freien Entfaltung seiner künstlerischen Intention behindert zu sein."

„— — — — — — — — — "

„Im Czerepy-Atelier verlaufen die Aufnahmen zu dem neuen Film „Reveille", Das große Wecken, um so ruhiger. Hier hat Fritz Kaufmann die Regie, — und es gehört zu den Gepflogenheiten dieses Spielleiters, sich mit einem Stab von Künstlern klangvoller Namen zu umgeben. Dieses Mal ist Werner Krauß die Pièce de résistance der Besetzung, und zwar spielt Krauß einen Rittmeister in den besten Jahren, der mit Jutta, dargestellt von Ruth Weyher, verheiratet ist. Ich möchte mit keinem Wort auf die eigentliche Fabel eingehen. Natürlich handelt es sich, sozusagen dem Zuge der Zeit entsprechend, um einen Film aus soldati-



Dekoration aus Kaufmanns Militärfilm „Das große Wecken" Phot.: Export-Film

schem Milieu. Es scheint mir so, als ob gegenwärtig die Wiederbelebung der alten blauen Garnisonuniform die letzte Kassen- und Produktionsweisheit der deutschen Filmindustrie ist. Wenn alles den bunten Rock liebt, so darf auch der Filmmann an ihm nicht vorübergehen, und manch ein Filmregisseur wird sich vermutlich als temperamentvoller Lehrmeister für die pseudo-militaristischen Kreise der vorkriegerischen Zeit Deutschlands fühlen, ganz gleich, ob er jemals selbst den bunten Rock getragen hat oder nicht.

Fritz Kaufmann gehört zu den Regisseuren, welche jede Kleinigkeit einer Szene in unendlichen Wiederholungen durchproben; er gibt — fast möchte man sagen — jede noch so leise Geste an, und versucht, das Endergebnis genau nach seinen Vorstellungen zu formen. Es ist vielleicht für den Zuschauer eines der interessantesten Exempel, das er bei seinem Rundgang durch die verschiedenen Ateliers statuieren kann, zu sehen, in wie verschiedener Weise die Temperamente der Inszenatoren sich äußern. Der überschäumenden, übersprudelnden Art Eichbergs, der jovialen, burschikosen und anheimelnd-gemütlichen Art Dr. Guters folgt die bedächtige Art Kaufmanns, dem jeder Seitensprung vom Manuskript peinlich zu sein scheint und der so in der prinzipiellen Manier der Lösung der Bewegungsprobleme aufgeht, daß er noch abends, nach Beendigung der Aufnahmen stundenlange Vorbesprechungen hat, um dem folgenden Aufnahmetag nach Möglichkeit das Impulsive vorwegzunehmen. Von außerordentlicher Bedeutung ist dabei, daß Kaufmann insbesondere dem technischen Problem des Films ein großes Verständnis entgegenbringt. Wo es in der praktischen Arbeit ein technisches Problem zu lösen gilt, ist er einer der unermüdlichsten Pioniere."

„— — — — — — — — —"

„Tatsächlich: — die Technik ist recht häufig die schwache Seite unserer Regisseure; aber wenn ich hier „Regisseure" sage, so sind damit zumeist die Operateure gemeint, die es nicht über sich gewinnen, das rein Handwerksmäßige ihrer Arbeit mit neuen Ideen zu beleben. Wenn ich mir vorstelle, daß ein deutscher Filmoperateur ein umstürzendes Auto, selbstverständlich mit einer Person darin, zu kurbeln hätte, so würde das bei ihm erst sehr viel Sträuben, dann sehr viel Angst vor dem Tode des Hauptdarstellers — und schließlich noch Dutzende von Einwendungen zur Folge haben, ehe er sich der Mühe unterzöge, eine neue Trickmöglichkeit für diese Sache ausfindig zu machen. Nur so ist es zu erklären, daß beispielsweise in einem der letzten Filme, im „Turm des Schweigens", die Automobilkatastrophe einfach durch einen expressionistischen Zeichentrick ersetzt wurde, der natürlich wesentlich einfacher auszuführen war. Man sieht unschwer ein, daß die viel verlästerten Amerikaner an solche, zugestandenermaßen rein äußerlichen Dinge mehr Intelligenz verwenden, als wir. Immerhin: ist schon in diesen technischen Fällen der Operateur zu tadeln, so trägt doch einen wesentlichen Teil der Schuld nichtsdestoweniger der Regisseur, der derartige technische Bequemlichkeiten mir nichts — dir nichts durchgehen läßt."



„Ausgerechnet Bananen!" (Baby Peggy in „Arme kleine Peggy")

Phot.: Preß Photo



Warum?

Warum dauert es immer fünf, zumindest fünf, manchmal auch sechs oder sieben Akte, ehe sich die beiden finden?

Welche beiden?

Nun die —, um die es gerade geht?

Nein, im Leben ist's nicht so langatmig: immer frisch los aufs Ziel, so lieb ich die Mutigen . . .

Aber unsere Dichter sind so feinfühlig, so ästhetisch und ätherisch, so literarisch, — daß man dagegen nichts machen kann, wie es scheint.



Sechs Akte zappelt der Mann, ehe er das entscheidende Wort sprechen kann, — sechs Akte zappelt die Frau, ehe sie eine passende Situation findet.

Da ist's im Leben, Gott sei Dank, doch etwas flinker! Da überstürzen sich oft die Ereignisse, so daß selbst die Beteiligten ihnen nur atemlos folgen können. Warum sieht so ein armer, geplagter Regisseur, wenn sein Dramaturg schon bis auf 30 Gramm blutleer gepumpt ist, sich nicht einmal das echte und rechte Lebenstempo an?

Warum . . . erlebt er nicht einmal selbst das richtige Tempo — und den richtigen Verlauf?

Also zunächst die Männer!

Wie erklärt ein Mann seine Liebe? Er wirft sich in die Brust, sobald er eine Frau bemerkt. Auf der Straße zupft er schnell an der Krawatte, dann drückt er die Knie durch, wie Napoleon vor der Schlacht bei Leipzig, macht ein ermunterndes Gesicht: „Bitte, ich bin nicht so schlimm, kann sogar sehr nett sein!" . . ., und wenn das alles nicht wirkt, so knickt er schnell die Knie wieder ein, wie Napoleon nach der Schlacht bei Leipzig, und geht weiter. Das ist der Verlauf sozusagen im Schema.

Und das Schema zeigt: der Mann macht's mit der Kraft, mit der äußeren Erscheinung, mit der Energie.

Also: ein Mann benimmt sich wie ein Pfau, der imponieren will, der auch unter dem Schlüpfer und dem Gehpelz mit den Muskeln spielt, der — wenn er die Straße überschreitet — kein Automobil scheut . . . und im übrigen konkurrenzlos dasteht. Konkurrenzlos in jeder Hinsicht. So ist der Mann immer. Hin und wieder glaubt er auch, auf eine andere Weise erobern zu können: durch Schmeichelei. Aber das ist ein undankbares Gebiet: die Frauen glauben nicht immer daran! Denn — was kann man einer Frau schon Schmeichelndes sagen? Dreierlei: man kann ihre angenehme Physiognomie loben, ihren Geschmack in der Kleidung . . . und ihre Schlagfertigkeit im Witz. Ihre Geistesgegenwart also. Das ist nicht viel. Wirklich nicht!

Mithin: die Filme täuschen sich, die sich immer so gebärden, als ob der Mann mit dem Bizeps in der Westentasche die Frauenwelt aus den Angeln höbe; die Regisseure, die die Welt so sehen, sehen ganz verkehrt. Die markierte Kraft — und die dickaufgetragene Schmeichelei tun gar nichts . . .

Aber:

Da haben wir die Frau!

Oh, was die rohe Kraft des Mannes nicht vollbringt, das tut die Schwachheit des Weibes spielend. Niemand glaubt ja — nicht einmal die Frau selbst —, wie unendlich schwach so ein Weib sein kann. Für die Kraftfülle des Mannes ist kein Platz in unserer Zeit, absolut nicht. Ach, der Recke, der im Salon das Klavier in die Luft stemmen würde, würde sich nur lächerlich machen . . Doch da ist ein zierliches, blondes Frauchen, ganz Sylphide, hauchleicht, phantastisch leicht . . . Und dieses zarte, kaum lebensfähige, duftende und schwebende Wesen ist sooo . . . sooooo sehr schwach, daß es kaum einen Eisenbahnfahrplan lesen kann. Es ist rührend, wie hilfsbedürftig dieses Wesen ist . . .

Und hoppla — hoppla — schon springen die Pfauen alle herbei und sie schleppen Stühle und Sessel und Kursbücher und Eisbaisers heran, um das zarte Lebenspflänzlein am Dasein zu erhalten . . .

Ist es nicht rührend, unendlich rührend, wieviel wirksamer die Schwachheit ist? Und ist es nicht sehr, sehr sonderbar, daß diese Hilfsbedürftigkeit immer dann eintritt, wenn die Frau eine Stütze für längere Zeit zu verpflichten bestrebt ist?

Ach, wie erbärmlich ist der Vorrat des Mannes an Schmeicheleien. Und wie unendlich groß der der Frau. Sie kann zwar — leider, leider — die äußere Gestalt des Begehrten nicht mit Lob überschütten, dafür jedoch hat sie mehr als drei Rubriken, die sie beschmeicheln kann. Die Kraft beispielsweise, die Energie, das Zielbewußtsein, die soziale Stellung, die kaufmännischen oder künstlerischen Erfolge, die Hartherzigkeit, die Scharfgeistigkeit, die Boshaftigkeit des Spottes, die Großzügigkeit, die sportliche Leistungsfähigkeit, das vielseitige Schulwissen . . . Oh, es ist ja so viel am Manne zu loben!

Und das Unheimlichste ist, daß der Mann das alles glaubt!

Denn der Mann ist — lobsüchtig, anerkennungshungrig, schmeicheleiverlangend. Nicht die Frau, nein, nein: der M a n n verlangt ein Unmaß von Schmeichelei.

Wie gut ist es doch, daß die Frau diese Waffe in der Hand hat, — wie leicht hat sie



Und hoppla — hoppla — schon springen die Pfauen alle herbei

es doch, sich ein begehrtes Opfer einzufangen.

Der Mann begehrt zwar die Frauen, aber — die Frauen kriegen die Männer.

Wenn die Frau süß ist, kommt sie am schnellsten zum Ziel. Süß sein — heißt schwach sein . . . oder umgekehrt. Stark sein . . . heißt beim Manne aber nur: mit dem Handstand Aufsehen erregen wollen . .

Und dabei, trotz dieses unsagbaren Uebergewichtes — das die intelligenten Männer sonderbarerweise immer noch nicht eingesehen haben! — also: dabei haben die Frauen noch ein sehr schnell wirkendes Mittel in die Hand gelegt bekommen, einen säumigen Liebhaber an die Krippe zu binden.

Es gibt vielleicht Männer, die für Schwäche und für Schmeicheleien schon etwas abgestumpft sind, — also Männer, die nicht gar so wildmännlich und siegerisch tun, wie die Masse ihrer Mitgeschöpfe aus der vielzackigen Schöpfungskrone. Und für diese ist die letzte Zuflucht auserdacht, — halt: nicht für diese, sondern gegen diese! Das ist: jede Frau kann eine Sirene werden.

Gruselt's nicht schon?

Ja, soll's auch: die Sirene ist für den schlappen Mann, für den modernen feigen Mann geschaffen. Die Natur hat eben für jeden Typ die Ergänzung konstruiert, so daß kein Film fünf oder zehn Akte zu dauern braucht.

Die Sirene trägt grundsätzlich nur ganz lose Gewänder, — solche mit einem schwachen Schulterverschluß. Und sie dehnt sich süchtig und selbstvergessen auf der Ottomane, raucht zwei Zigaretten, wo der schüchterne Liebhaber nur eine wagt, — spricht dazu von den Reizen idyllischer Kose-Ecken und neigt sich leicht seitlich vorüber, um dem Geliebten nahe und noch näher zu sein.



Oh, das läßt sich auch noch weiter steigern: da ist noch das Requisit der Ohnmacht!

Selbst dem kraftvollen Mann, der eine Litfaßsäule auf der Zeigefingerspitze hochwirft, kann eine ohnmächtige Frau, wenn sie in seinen Armen liegt, gefährlich werden. Und wie nun erst jemandem, der im Rausch des Glückes keine Gelegenheit zu eigenen Komplimenten findet, weil seine Hilflosigkeit bereits genug bekomplimentiert wurde?

Die festesten Schlingen werden von den Frauen geworfen, nicht von den Männern. Und wenn im Ballsaal auch die Eifersucht eine große Rolle spielen mag, — eine größere unter Umständen sogar als die geschicktesten Tanzbeine, so ist die Schwäche, die Hilfsbedürftigkeit doch noch immer das beschleunigende Moment in der Tanzmusik, die wir das Liebesleben in der Natur nennen . . .

Möchte ein gütiges Schicksal — und möchte weiterhin eine schamhafte Einsicht unsere Regisseure davon überzeugen, daß dieses Liebesleben mit etwas anderem Temperament durchgefochten wird, als mit einem zehnaktigen. Und möchten unsere Regisseure sich davon überzeugen, daß der männliche Held ein Traumgewächs aus der ungesunden Treibhaushitze der Filmateliers ist! Nichts, aber auch gar nichts — entsproßt in Wirklichkeit der männlichen Tatkraft: wir sind keine Höhlenmenschen mehr, unter denen bei Frauenraub die Wucht der Keule überzeugend wirkte . . . wir sind eine Rasse, bei der die Initiative auf die Frauen übergegangen ist . . .

Die himmlischen Rosen, die sie ins Leben flechten, werden erst auf dem Boden der männlichen Leichtgläubigkeit gezogen.

Und kann das — bei der eben nachgewiesenen Leichtgläubigkeit, — kann das um alles in der Welt länger als . . . einen einzigen Akt dauern?

Unsere unzufriedene Seite

DASSEL-WEIL

S. J. Rupp und Nero —, eine Parallele?

In Hamburg läuft zurzeit der große Film „Quo vadis?“ Man kann und soll für und gegen diese Massenfilme vorbringen, was man für richtig hält: Chacun à son goût. Aber die zwei Worte: Quo vadis? gehören zu jenen Zauberworten, die wohl in der ganzen Welt bei vielen eine ganze Märchenwelt oder wenigstens Erinnerungen an das glühende, mitreißende Werk von Sienkiewicz wachrufen.

„Quo vadi?“ — Wohl bei allen wecken diese Worte die Vergegenwärtigung eines Menschen, der der Inbegriff seiner ganzen Zeit war, der alle Ausmaße dieser Zeit des untergehenden Roms besaß; — und dieser Mensch, wenn wir ihn mit diesem Wort überhaupt noch kennzeichnen können, war „Nero“.

Und diesen Nero spielt Emil Jannings, ja, er s p i e l t ihn, und die Kritiken mögen über diese Leistung lauten, wie sie wollen, das geht mich hier nichts an, Jannings s p i e l t den Nero, aber er i s t kein Nero!

Für meine Begriffe, und ich stehe mit dieser Ansicht nicht allein, ist die erste und größte Aufgabe für die Filmdarsteller, vor allem bei der Verfilmung derartig bekannter und vielgelesener Roman wie „Quo vadis?“, aber auch bei der Darstellung solcher festumrissenen, scharfbegrenzten Gestalten wie des historischen Nero, diese Menschen so zu bringen, daß, wer sie gesehen, für alle Zeiten nur noch die von den Künstlern geschaffenen Gestalten vor seinem geistigen Auge hat, daß diese Figuren eins werden mit seinem bisherigen Phantasiemenschen. Denn wenn dies nicht gelingt, kann mir der Film nichts geben, er kann dann nur noch zerstören; und es ist wohl nicht die Aufgabe und der hohe künstlerische Zweck des Films, den Eindruck von berühmten Romanen, Dichterwerken oder historischen Studien zu zerstören. Gelingt diese Zerstörung nicht, hat die Phantasie die Gestalten bereits zu fest geformt, so hat man noch immer keinen Genuß von dem Film, sondern es erwacht nur die Kritik. Diese sollte aber doch nicht schon während der ersten Bilder eines Films die vernichtende Wirkung ausüben, denn dann habe ich nur ein Manko nach dem Filmbesuch zu buchen. Das dürfte wohl auch nicht der erstrebte Zweck sein?!

Doch nun zurück zu Jannings. Dieser Künstler vergißt ganz, daß Nero der letzte Erbe des Cäsarenwahnsinns der Julisch-Claudischen Imperatorenfamilie war, geistig hochbegabt, jedoch einer jeden Ausschweifung zugeneigt. Nero ist die höchste Potenz der Selbstsucht, in einer Zeit der krassesten Selbstsucht, der maßlosen Subjektivität, welche die ganze Welt nur als einen Gegenstand ihres genußsüchtigen Beliebens betrachtete. Nero war selbst in seinen Lastern ein Uebermensch, der in seinen unnatürlichen Leidenschaften aufhört, Mensch zu sein, und sich bei diesem psychologischen Prozeß selbst vernichtet. Wer die Greuel der Cäsarenfamilie in historischen Dokumenten studiert, der fragt sich nur eins: wie war so Ungeheuerliches möglich? Die Entartung der Römerwelt ist eine Abnormität, und so auch Nero der Prototyp seiner Zeit.

Aber Nero war und blieb selbst im Fürchterlichsten, und gerade in diesem Unfaßbaren, Ungeheuerlichen seiner Entartung, Uebermensch und Cäsar. Jannings' Nero dagegen fehlt gänzlich dieses weite riesenhafte Ausmaß. Besitzt dieser Nero das „Götterbewußtsein“? Neros kaltblütige Frevlernatur?

Neros „titanischer“ Charakter bleibt von Jannings absolut unberücksichtigt. Kann man denn Bösewichter und Tyrannen nur dadurch charakterisieren, daß man sie ausschließlich unsinnig und niederträchtig darstellt? So flüchtig kann und darf ein Nero nicht gestaltet werden. Nero besitzt einen „titanischen“ Egoismus, in dem er die ganze Welt im Freudenwein des Genusses auflösen will. Nero ist ein Blasierter.

Des Königs Grenadiere

EIN BILD VON DEUTSCHEM GLANZ
UND DEUTSCHER NOT

★

REGIE:

G. VON BOLVARY-ZAHN

RUTH CAREL * HELENE V. BOLVARY * ERNST DERNBURG
HEINRICH SEITZ * KARL WALTER MEYER * KARL POTT
RICHARD KOUTENSKY * ADOLF GREHL * GIDA VON LAZAR

URAUFFÜHRUNG: 6. MÄRZ 1925



SCHAUBURG

KÖNIGGRÄTZER STRASSE 121

BAYERN-FILMS



ein Pessimist, ein Willensstarker, denn die Tyrannie beruht ja auch auf der übergreifenden, dämonischen Willensenergie eines einzelnen Individuums. Von allen diesen wahrhaft titanischen und dämonischen Charakterveranlagungen besitzt Jannings' Nero nichts, aber auch rein gar nichts. Wäre Nero der gewesen, als den ihn Jannings darstellt, er hätte nie die Welt, noch nicht einmal Rom in Atem gehalten, noch viel weniger seinen Platz in der Geschichte erhalten, oder wäre gar von Dichtern zum Stoffe einer Dichtung gewählt worden. Jannings' Nero ist eine Auffassung, die durch nichts und niemand gerechtfertigt werden kann, denn sie ist grotesk.

Ein schwerwiegendes Urteil, denn alles darf ein Nero sein, nur nichts grotesk. Das ist keine Auffassung, auch keine falsche, das ist eine Persiflage. Trotzdem ist jedes dieser Worte gerechtfertigt, denn ich sah Jannings in einer seiner besten Leistungen als S. I. Rupp in „Alles für Geld".

S. I. Rupp und Nero, schon diese Zusammenstellung ist unmöglich, nein mehr noch. Und doch! — — — wie viele Nuancen hat Jannings von S. I. Rupp auf den Nero übertragen!

In Mailand geht über die Bretter der Scala Boitos große Oper „Nerone", und zu gleicher Zeit wird in Rom „Quo vadis?" mit diesem Nero gedreht? Ja, merkt man denn das gar nicht, oder will man aus dem Dämon, aus dem vom Cäsarenwahnsinn besessenen Imperator Nero einen S. I. Rupp machen? ? ?

Dennoch unternimmt es ein hiesiges Lichtspiel-Theater bei seiner Ankündigung des Films „Der letzte Mann", Jannings als den größten lebenden deutschen Schauspieler zu bezeichnen. Und Conrad Veidt? Ist er bei dieser Konfrontierung nicht vielleicht höher zu bewerten? Veidt lebt seine verschiedenartigsten Rollen, und Jannings spielt sie nur. Veidt hätte sicherlich selbst aus dem Nero mehr gemacht, nein, er hätte ihn genau so überraschend lebenswahr gebracht, wie seinen Cesare Borgia. Nero und Cesare Borgia, durch Jahrhunderte getrennt, und doch welch überraschend sich ähnelnde Charaktere! Cesare Borgia und Nero! Dieselben Tyrannen, dieselben Ausmaße ihrer Laster, derselbe Egoismus und — dieselbe Feigheit. Und nun sehe man, wie Veidt den Cesare Borgia brachte, und wie Jannings seinen Nero! Der eine war Dämon und trug seinen Namen Cesare mit vollem Recht, und der andere — ein S. I. Rupp! Und nun will man auch noch ausgerechnet Jannings als den größten Schauspieler Deutschlands präsentieren! Nein, ich glaube, es ist wirklich höchste Zeit, daß das Kinopublikum gegen solch ungerechtfertigten Byzantinismus Stellung nimmt!

Fritzi Bollmann, Hamburg.

Das Empörungsmännchen.

(Eine Erwiderung.)

Lieber Eberhard T . . . aus Berlin W!

In der vorigen Nummer des „Filmland“ haben Sie ja eine dolle Sache aufgesteckt und den baß erstaunten Lesern verraten, daß alles das, was der Autor Meyer (der übrigens Mayer heißt und z. B. der Verfasser von „Hintertreppe“, „Dr. Caligari“, „Sylvester“ usw. ist) und sein Kumpan, bzw. trauriges Opfer, Jannings in dem Film „Der letzte Mann“ treiben, nicht „noch Leben“, sondern ganz klipp und klar „Literatur — Mache“ ist, ja, daß sogar der Portier gar nicht so ist wie die, „so wie Sie und ich und der Regisseur Herr Murnau solche sicherlich kennengelernt oder beobachtet haben werden“, sondern „ein echter, rechter Schauspieler, der die Lebenskraft auf Bestellung kommen und gehen lassen kann.“

Ich kann Ihnen diesbezüglich noch mehr verraten. Diesem Portier ist der Bart gar nicht gewachsen, den er trägt. Wenn Sie mit einigem Nachdruck daran zu ziehen Gelegenheit haben würden, so bliebe er zu Ihrem maßlosen Erstaunen in Ihren Händen! Ferner würde sich über kurz oder lang herausstellen, daß dieser Pförtner gar nicht existiert, sondern Ihnen (und den andern) von einer dafür bezahlten Privatperson, namens Emil Jannings, vorgegaukelt wurde, und zwar so, daß Sie, wenn Sie die geschminkte Privatperson in diesem Zustand gesehen hätten, gar nicht an die Ihnen, Herrn Ickes und Herrn Murnau bekannten Hotelportiers gedacht hätten. —

Aber Scherz beiseite: Ihr Schmerzensschrei, die Vorgänge seien nicht „Leben“, ein „wirklicher“ Portier zeige bei Großaufnahmen nicht so viel Selbstgefälligkeit (so sieht das bei Ihnen aus!) und drücke seine Gefühle weniger mit einem jeweils größeren oder kleineren Buckel aus, sondern eher durch gar nichts oder durch einen Mordsrausch (das sage wieder ich), so stellen Sie für einen halbwegs normalen Menschen den Typ des nebbich — naiven Kinobesuchers dar. Geben sie acht: Der Dichter ersinnt eine verständliche, sinnfällige Handlung, gespielt wird sie von starken, individuellen Schauspielern. Das alles, was Sie im Kino sehen, ist ja niemals Leben, kann es und darf es nie sein, wenn der Film ein Kunstwerk sein will. Die Filme, die man allgemein sieht, auch „Der letzte Mann“, kleben noch viel zu sehr an der sogenannten Lebenswirklichkeit, um vorläufig Aussicht zu haben, als reine Kunstwerke gewertet werden zu können. Erst eine — vorläufig rein bildliche — Entfernung vom allzu Wirklichen könnte im Zuschauer das Gefühl

der Distanz zwischen seiner und der Welt jenes Scheins und Schattens da oben hervorrufen und so Dichter und daher auch Schauspieler tatsächlich Gelegenheit geben, ihre Phantasie und ihre schöpferische Künstlerschaft zu entfalten und so endlich absolute Kunstwerke, unabhängig von Zeit und Raum, zu schaffen, unbelästigt von überempfindlichen Mißdeutern, die nicht wissen, was sie sehen und deren Horizont über das Phrasenmagazin der Um-den-Film-herum-Schreiber nicht hinausgeht und „Leben“ und „Wirklichkeit“ da verlangen, wo die zeitlose, ungebundene Phantasie in ihre Rechte tritt, der Schauspieler der „neue Mensch“ ist und der Dichter der „Gott“, der dessen Schicksal lenkt, wie es ihm gefällt. (Daß es in vorliegendem Fall auf eine über den Rahmen des Kunstwerkes gehende Art geschah, ist zweifellos ein dem Kabarett „nachempfundener“ Fehler des Dichters, den ja auch das Gros der „modernen“ Theaterregisseure mit Vorliebe begeht.)

Ich möchte noch bemerken, daß ich den „Letzten Mann“ gar nicht gesehen habe, sondern bloß einige Photos daraus, und den Inhalt kenne, was aber nichts an der Tatsache ändert, lieber Herr Eberhard, daß Ihre Empörung recht schief war und weidlich ungerecht gegen die Herren Jannings, Mayer und Murnau, die Sie für Ihr „Verständnis“ eigentlich um Verzeihung bitten müßten, wenn ich nicht überzeugt sein würde, daß diese drei Herren über Sie ebenso gelacht haben wie über die ulkige Beschwerde der Hoteliers, die sich auch über den Mangel an „Echtheit“ aufregten und die Herr Jannings lediglich mit seiner Fassungslosigkeit über die neue Auffassung beantwortete.

Ich wünschte, Sie mit diesen Zeilen von der „Unzufriedenen“ auf die Seite der „Radikal Zufriedenen“ gebracht zu haben.

In Hochachtung ersterbend

Hawi.

Beuthen O. S.

★

Irrtümer über das Publikum.

Dortmund, den 16. Februar 1925.

Der Artikel „Das Literaturmännchen“ hat sicher manchen in Erstaunen gesetzt, ja manche Prominenten werden sicherlich entrüstet sein, daß das „Publikum“ eine solche Kritik wagt. Es sollte aber endlich mit dem Vorurteil aufgeräumt werden, daß fast nur breite Masse ins Kino geht! Wieviele Gebildete können sich keinen Theaterplatz mehr leisten, ganz abgesehen von den vielen, jawohl v i e l e n Gebildeten, die wirklich begeistert ins Kino gehen, trotzdem sie das Geld fürs Theater hätten. Und nun muß man sich immer wieder mit den amerikanischen Films abspeisen lassen, wenn man mehr als einmal



im Monat ins Kino gehen will. Dabei gibt es noch eine Anzahl erstklassiger deutscher Filme, wie „Schatten", „Berg des Schicksals", „Komödie des Herzens" u. a., auf die wir hier noch immer vergeblich warten. — Gibt es eigentlich so wenig deutsche und schwedische Filme? Gewiß sieht man sich auch mal gern einen g u t e n amerikanischen Film an, aber es gibt von den guten doch z u wenig. Oder glauben Sie etwa, daß ein Kinobesucher mit halbwegs Geschmack sich freiwillig einen Mae-Muray-Film ansieht? — Wir haben mehr als einmal abfällige Kritiken vom Publikum über diese Künstlerin echt amerikanischen Schlages gehört, so daß ich mich mit dieser überzuckerten Schönheit nicht länger befassen möchte. —

Sie schreiben da in „Filmland", daß es in Deutschland keinen guten Vampir gäbe!!! (In Amerika aber mehrere g u t e ?) Ich bitte Sie, können Sie sich einen besseren Vampir als Anita Berber denken? (Auch Asta Nielsen, Hanna Ralph, Gertrud Welcker, Olga Limburg sind doch wohl m i n d e s t e n s so gut wie Barbara La Marr und Nita Naldi.) Leider sieht man Anita Berber in letzter Zeit sehr selten. Ich entsinne mich noch gern des Kammerspiel-Zyklus vor etwa 5 Jahren, wo Veidt, Schünzel und die Berber als Tod, Teufel und Dirne einen sehr starken Eindruck hinterließen. (Es handelt sich um die Einakter „Die schwarze Katze" von Poe, „Der Selbstmörderklub" usw.) Man erwartete nach diesem erfreulichen Anfang viel Gutes vom Kammerspiel. Ist da aber der Film „Sylvester" ein Fortschritt??? Was nützen uns erste Besetzungen in solchen Filmen, was Bassermann, Klöpfer — und wie sie alle heißen, was vermögen sie allein ohne gutes Manuskript?

Ein schwedisches Kammerspiel hat uns Gott sei Dank das vorige Jahr gebracht, das seinesgleichen sucht. Sie wissen, daß ich „Weibliche Junggesellen" mit Tora Teje meine. (Was ist diese Tora Teje für eine fabelhafte Frau, obwohl sie nicht einmal schön ist.) Ich möchte beinahe bezweifeln, ob wir in Deutschland eine so große Künstlerin haben. Und dabei fehlt diesem Film so vollständig jede große Aufmachung, peinlichst hat man alles Unwahrscheinliche in Aufmachung und Handlung vermieden und so einmal ein l e b e n s e c h t e s Milieu geschaffen.

Zum Schluß noch etwas über den N a c h w u c h s. Sicherlich müssen unsere Filme mal neue Gesichter bringen, aber müssen es immer diese süßlichen Typen sein, wie sie uns in letzter Zeit serviert werden und von denen es in den amerikanischen Filmen wimmelt?! Hoffentlich werden bei uns noch recht lange nicht die Filme wie Strümpfe hergestellt, sonst wird man wohl auch bald ausschließlich kirschenmündigen und augenklappernden Mädelchen und den ondulierten Jünglingen begegnen. — Erstaunlich ist es allerdings, daß Filme in der Art „Der Mann ohne Namen", „Die Finanzen des Großherzogs" fast gar nicht gedreht werden. Wieviel Romane von Frank Heller gibt es noch, die direkt zur Verfilmung herausfordern. Ein besseres Ensemble als Mady Christians, Alexander, Liedtke, Abel läßt sich kaum denken, und solche Filme müssen sich doch auch im Ausland glänzend verkaufen lassen!

Ich habe Ihnen meine unmaßgebliche Ansicht gesagt. Ihre „Unzufriedene Seite" und „Korrespondenz" im „Filmland" sind aber so prächtig, daß sich noch viele versucht fühlen werden, Ihr Herz auszuschütten.

Frau Geht. S u h r m a n n
Dortmund

*

Eine große Anzahl weiterer Zuschriften mußte einstweilen zurückgestellt werden

Das endlose Celluloidband

Ein Film-Kalendarium

von Cinemax

18. Januar.

Von Lloyd George wird berichtet, daß er sich jeden Sonnabend auf seinem Landsitz einen Film vorführen läßt; als er den „Dieb von Bagdad" sah, soll er gesagt haben: „Gibt es eigentlich eine bessere Erholung, als den Kinematographen?" — Sehr, sehr interessant! Als man Douglas Fairbanks die neuesten Windungen der Lloyd Georgeschen Politik erklärte, sagte Fairbanks: „Gibt es eigentlich eine bessere Erholung, als die Politik?"

Gewisse voreingenommene und phantastische Kreise betrachten Indien als das Land unerhörter Geheimnisse und Wunder. Mit großem Unrecht: seit acht Jahren kämpfen die Kinobesitzer aller nüchternen Länder gegen die Lustbarkeitssteuer, — und über die Kinos in Indien, Birma und auf Ceylon erfährt man, die Steuer sei dort so hoch, daß die meisten Kinos schließen müssen. Was ist denn nun eigentlich noch so seltsam an diesem Lande?

19. Januar.

Einige Geschäftsleute in Halle a. S. haben einem unbekannten Manne, der mit einem Kurbelkasten umherzog und einen prachtvollen Stadtfilm von Halle zu drehen vorgab, namhafte Geldbeträge geopfert und warten noch heute vergeblich darauf, daß der Mann sich wiedersehen läßt. Halle scheint ein gutes Feld zu sein.

Die Kinobesitzer in Sheffield haben durch Veranstaltung von Galavorstellungen dem Sheffielder Krankenhaus einen Betrag von über 1000 Pfund Sterling zur Anschaffung eines Krankentransport-Autos überweisen können. Die Idee ist so prachtvoll, daß sie in dieser oder jener Form auch in Deutschland nachgeahmt werden könnte. Wer von den deutschen Kinobesitzern hätte Lust, den Anfang zu machen?

20. Januar.

Der „Film-Kurier" berichtet von einem Preisausschreiben der amerikanischen Zeitschrift „Film Fun": diese Zeitschrift sucht das ulkigste Gesicht der Welt und verspricht zumindest eine Filmserie mit dieser Visage. „Film Fun" darf sich glücklich schätzen, ein amerikanisches Blatt zu sein, — wäre es ein deutsches, hätte der „Film-Kurier" von dem Preisausschreiben keine Notiz genommen.

21. Januar.

Aus Anlaß des siebenjährigen — jawohl: siebenjährigen!! — Jubiläums eines amerikanischen Kinodirektors wird dem verdienten Manne das Denkmal gesetzt, daß er das Leitmotiv in die Filmmusik einführte: d. h. für jede Hauptperson „eine ihrem Charakter entsprechende Melodie, die sich beim Erscheinen der Figur immer wiederholt". — Ich habe über diese Erklärung auf dem Bauch gelegen vor Lachen: man stelle sich einmal eine Szene von sechs Hauptdarstellern und sechs gleichzeitigen Melodien vor.

Die „Phoebus" kündigt den Metro-Goldwyn-Film „Thy Name is Woman" für Deutschland an und fügt dem hinzu, daß der Film nach Schönherrs „Weibsteufel" gemacht wurde, — „der ‚Weibsteufel' nämlich eine durchaus internationale Angelegenheit sei" . . . Herr, dunkel ist der Rede Sinn! Wir protestieren im Namen der deutschen Weibsteufel!

22. Januar.

Der Magistrat Cassel gibt in einer längeren Verordnung bekannt, daß die Kinovorführungen für Jugendliche abends um 8 Uhr beendet sein müssen. — Wir beglückwünschen Cassel zu diesem wohlweisen Ent- und Beschluß: die Jugendlichen zwischen 14 und 18 Jahren haben nach 8 Uhr anderswo tatsächlich genug Gelegenheit zur Abwechslung.

23. Januar.

Jane Novak, der bewußte amerikanische Star, wo in Berlin eine kleine Filmrolle spielte — nebbich! — hat in einem Interview in London das Folgende erklärt: sie bemerkte sofort bei ihrer Ankunft, daß Deutschland ein mächtiger Rivale Amerikas geworden sei. — Herzlichen Dank und Handdruck, Jane Novak, für das gute Zeugnis. Aber was du bei deiner Ankunft sofort bemerkt hast, ist bis zur Stunde uns Deutschen selbst ganz verborgen geblieben.

24. Januar.

Filmball: — ein Filmdirektor bittet mich, mitzuteilen, daß seine Frau ein Kleid aus rosa Chiffon angehabt habe. Es sei hiermit getan. Wer die Frau war — und wer der Filmdirektor, habe ich, leider, vergessen.

Cecil de Mille, der bestens bekannte amerikanische Filmregisseur, ist frei geworden: er ist aus der „Famous Players" ausgeschieden. - Man beachte, wie fein die Begleitumstände sprechen! Herr de Mille „hat seinen Bruch mit Famous Players bereits im vorigen Jahre kommen sehen", er bedauert diesen Bruch sehr, - hat aber „seinen Anteil an Famous Players-Papieren bereits rechtzeitig abgestoßen." Gott sei Dank, Gott sei Dank! Nu verliert er wenigstens nischt!

25. Januar.

Gatti, ein italienischer Regisseur, hat im Mittelmeer in 1000, 1500 und 2000 Meter Tiefe Filmaufnahmen gemacht und sie im Beisein von Mussolini „entwickelt". Vermutlich ist gemeint: — „vorgeführt". Immerhin —, bitte, die Herren vom Völkerbund: welche Interessen hat der faszistische Mussolini daran, sich über die Zustände 1000, 1500 und 2000 Meter unter dem mittelländischen Spiegel zu unterrichten?

„Pioneer Films“ heißt die begnadete Firma Amerikas, die sich mit der Herstellung von — gefilmten Worträtseln befaßt. Die Worträtsel erscheinen nicht mehr in den Zeitungen, sondern auf der Leinwand; Rätsel über 2000 Filmmeter sind angeblich nicht beliebt.. Pure Koketterie! Uns ist manch ein amerikanischer Film ohnehin ein Rätsel von Anfang bis zu Ende!

26. Januar.

„Wilhelm Tell“ ist im besetzten französischen Gebiet freigegeben worden, nachdem er anfangs verboten war. Wie wir erfahren, hat die Besetzungsbehörde an der Figur Tells Anstoß genommen, weshalb lediglich die Szenen herausgeschnitten worden sind, in denen Tell auftrat.

„Die verfluchte Stadt“ ist wieder ein Foxfilm, der den Erdball umspannt. Zum Schluß ersäuft die ganze Stadt, bloß ein Tischlergeselle und ein mißhandeltes Findlingskind bleiben am Leben. Dieser Film erlebte mitsamt sämtlichen Orkanen und Wasserstürzen seine Berliner Erstaufführung. Der Film stammt, wie alle Foxfilme, aus Amerika.

27. Januar.

Etwas, an dem kein Kinofeind vorübergehen sollte: Felix, der Kater. Ich kann es mir vorstellen, daß man mit einem guten „Felix“-Film seinen ärgsten Widersacher versöhnlich stimmen könnte; internationale Zusammenkünfte bockbeiniger Politiker, unglücklich liebende Ehepaare, renitente Barmat-Finanziers . . . sie alle wären, meine ich, durch ein paar „Felix“-Filme auf ein räsonnables Niveau gebracht. „Felix auf dem Rummelplatz“, „Felix sucht eine Wohnung“ . . . ach, ich glaube, die Académie Française wird Felix als Unsterblichen in ihre Reihen aufnehmen.

Die „Berliner Filmbörse“ ist nunmehr nach dem Lehrter Bahnhof übergesiedelt, — das heißt — in die Umgebung des Lehrter Bahnhofes. Maßgebend hierfür war der Wunsch der Komparsen, möglichst weit von jedem Filmatelier und vom eigentlichen Berliner Filmviertel zu tagen. Dem Vernehmen nacn wird die „Filmbörse“, auf deutsch „Engagementsvermittlungszentrale für namenlose Schauspieler“, demnächst nach Klein-Mochbern bei Breslau verlegt werden.

28. Januar.

Die „Aafa“ kündigt einen neuen jugendlichen Star à la Coogan an, tut dies aber, indem sie bemerkt, daß der deutsche Junge dem kleinen Jackie „nicht sehr nachstehe“. Was heißt denn „nicht sehr“? Warum soll ein deutscher Junge denn nicht auch was können? Oder sagen wir etwa auch: „Der Regisseur Alpha Omega steht Griffith nicht sehr nach“, — und „der deutsche Filmdirektor Beta Gamma steht Herrn Goldwyn nicht sehr nach!“? Versucht's doch mal mit den deutschen Jungen!

Die Phoebus-Film A.-G. hat ein Aktien-Kapital von 1 200 000 Goldmark; sie erhöht es demnächst auf 4 000 000 Goldmark. — Junge, Junge! Und so was macht nu Filme!

29. Januar.

Der internationale Filmregisseur-Kongreß, der am 18. Januar in Paris be-



ginnen sollte, ist auf ein halbes Jahr vertagt. Warum? Er soll im Juni stattfinden, weil „dann Ferienzeit" sei. — Hat man so was schon gehört, daß die Regisseure im Juni, wenn die Tage am hellsten, die Bäume am grünsten und die Luft am leichtesten ist, — daß gerade dann die Filmregisseure „Ferien" haben?

Gloria Swanson hat jetzt doch den Marquis de la Falaise geheiratet; außerdem streiten sich sieben Staaten um die Ehre, ihr den Geburtsort geliefert zu haben. Eine Urgroßmutter soll sogar in Asbach Uralt im Elsaß gewohnt haben. — Wie schön, wie rührend das alles ist. Wünscht die Marquise vielleicht noch einen Stammbaum? In Ungarn sind einige frei geworden, die bis auf Karl den Großen zurückgehen.

30. Januar.

Jannings bleibt in Berlin: Fox, Lämmle und Loew haben vergeblich mit ihm verhandelt. Einem on-dit zufolge hat Jannings seine Haltung damit begründet, daß Amerika keine Filmregisseure besitzt.

1. Februar.

Eine Kritik über den Film „Der Turm des Schweigens" stellt fest: „Der Regisseur ist doch letzten Endes nur ein Ausführender, der bei größter Kunstfertigkeit eben nur das Manuskript drehen kann, wie es ihm vom Verfasser übergeben wird." — Lassen Sie sich Ihr Lehrgeld wiedergeben, Herr Kritiker! Den Regisseur, der so bescheiden ist, möchte ich sehen!

Im Englischen gibt es eine nach meinem Dafürhalten ziemlich alberne Kindergeschichte, die sich als „Peter Pan" auch auf der Bühne behauptet hat. Die Kiste ist jetzt verfilmt, wobei und worüber man allerorten einen mächtigen Klamauk geschlagen hat. Die Darstellerin des Peter Pan, Betty Bronson, ist sogar in ihrer Heimatstadt zur Ehrenbürgerin avanciert. Wenn der Film nach Deutschland kommt, werden wir hören, wie vorzüglich er ist.

3. Februar.

Die „Westi" wird in eine Aktien-Gesellschaft umgewandelt; der Name Stinnes wird also mehr als bisher in den Vordergrund treten müssen. — Dabei fällt mir ein Witz ein, der vor einiger Zeit die Berliner Friedrichstraße auf- und ablief. „Was heißt denn ‚Westi' überhaupt?" fragte Herr A. den Herrn B. — Darauf Herr B.: „Aber das wissen Sie nicht? Westi . . . das heißt Wengeroff . . . und Stinnes." Herr A. denkt scharf nach und meint nach einigen Ueberlegungen: „So so —, ja . . . Wengeroff kenne ich, aber wer ist Stinnes?" — Ich freue mich bei dieser Gelegenheit, daß es Witze gibt, die man außerhalb Berlins nicht versteht.

4. Februar

In Weißenfels i. S. ist der Jackie-Coogan-Film „Lang lebe der König" für Jugendliche unter 14 Jahren verboten worden. Erstens ist das ein formelles Unrecht, denn der Film ist von der Zensur allgemein für Kinder freigegeben worden, — und zweitens zeichnet sich Weißenfels hauptsächlich durch seine landschaftlichen Reize aus.

6. Februar.

Lya Mara erhält auf dem Cresto-Ball im Culm-Hotel in Sankt Moritz den Schönheitspreis. Herzbubbernd verneigen auch wir uns.

Das Sächsische Ministerium des Innern hatte den Widerruf der Zulassung des Conrad Veidt-Films „Orlacs Hände" beantragt, wird aber damit abgewiesen. Kriminalkommissar Schneikert muß als Sachverständiger erst ausführen, daß er „Orlacs Hände" für ungefährlich hält. Ob die Herren aus dem sächsischen Innern aber davon überzeugt wurden? Die Hände des „blutigen Emil", die in jeden fremden Pompadour kriechen, werden ihnen nach wie vor harmlos gegen die Affäre Orlac erscheinen. Ja, mir Sachsen sin' helle.

7. Februar.

Im Hudson wird eine lädierte Marmorbüste gefunden, die entweder den guten, ehrlichen Kaiser Augustus darstellen soll — oder aber Lon Chaney, den häßlichsten Filmstar der Welt. Endlich ergibt sich aber, daß sie de facto und de jure Lon Chaney wiedergibt — und daß sie nicht im Hudson gelegen hat, sondern . . . ja, wo wohl? Aber was Sie auch immer gleich denken!

10. Februar.

In Wien wird ein Hochstapler verhaftet, der sich Herzog von Braganza nennt und Filmschauspieler sein will. Tatsächlich heißt dieser Kerl Droßner und hat vielleicht vor Jahren in einem spanischen „Columbus"-Film mitgewirkt. Darf er sich deshalb aber gleich Filmschauspieler nennen? fragt man entrüstet. Ja, ob er darf . . .? Aber er hat doch einen guten Hochstapler kreiert . . . und durfte es eigentlich auch nicht.

11. Februar.

Ein Kind, Ulrike Rottmayer in Wien, schreibt der „Neuen Freien Presse" in Wien, daß der Staat die Mittel aufbringen müßte, den „Nibelungen"-Film zu erwerben, um ihn noch späteren Kinder-Geschlechtern zeigen zu können. — Die Kinder in Wien haben so gar nichts Kindliches mehr an sich, wie mir scheint. Hat das Kind Ulrike am Ende sogar den Brief diktiert und mit der Maschine schreiben lassen?

Karl Laemmle, Filmmagnat aus Württemberg, publiziert, daß er mit dem lädierten Cäsarenkopf Lon Chaneys nicht das geringste zu tun habe, sondern daß die ganze Sache nur eine Reklame sei, der er, wie jeder Reklame, abhold gesinnt sei. — Ein schöner und sympathischer Zug an Laemmle!

15. Februar.

In Sachsen verlangt ein hochwohlweises Ministerium die Anwesenheit zweier Vorführer in einer Film-Vorführungskabine. Wenn der eine versagt, so kann der andere . . . Amen. Hätte ich nicht vor jedweder Obrigkeit Respekt, würde ich sagen: ich verlange die gleichzeitige Anwesenheit zweier Ministerien . . . Wenn das eine versagt, so kann das andere . . .

Korrespondenz

Lotti Cimaste. Ja, Sie haben vielleicht recht. In der nächsten Nummer erscheint der Artikel: wir haben schon die Zusage dieses Künstlers. Da er jedoch nur die italienische Sprache beherrscht, so sind etliche Widerstände zu überwinden. Wir haben auch Ihre Autogrammbitte weitergegeben, wahrscheinlich erhalten Sie demnächst den begehrten Schriftzug. Im übrigen: viel Spaß!

„Neugierige" in Steglitz. Warum in dem Film „Schicksal" Lucy Doraine die Hauptrolle spielt, fragen Sie? Man könnte fast meinen, Sie wollten unliebenswürdig sein. Und selbst wenn . . .: wir sind es nicht! Es hat halt jeder sein - Schicksal . . .

F. L., Chemnitz. — Was ein „Goldregenfilm" der „Ufa" ist? — Entweder etwas aus der Kulturabteilung, also was aus der Botanik, — oder etwas, was Gold in die Kinokasse regnen läßt, oder aber höchstwahrscheinlich ein Druckfehler, und dann muß es Goldwyn-Film heißen. Goldwyn ist jener lange Herr, der immer im Adlon absteigt und noch vor drei Jahren kein Wort deutsch sprach.

Ritardando, Elmshorn. — Sie sind böswillig. Aus dem Phoebus-Kurier legen Sie uns einen Ausschnitt vor und fragen, was das heißt: „Der Film zeigt das Leben in Ausschnitten —, die der Zensor macht . . ." Wir wissen's auch nicht. Aber muß sich denn bei allem etwas denken lassen?

B. v. B., Neiße. — Ja — natürlich! Immer heraus mit den Wünschen! So wie Ihnen, ergeht es vielen. Aber wenn Sie uns nicht schreiben, können wir unmöglich wissen, was Sie gerade einmal gern lesen möchten. — Die „Biene Maja" ist zufällig im vorliegenden Heft behandelt.

„Weißes Lamm", Köln a. Rh. — Wie kann man so ruppig sein! Sie finden den guten, biedern Laemmle frech, weil er meint, er müßte die Romane „säubern", um „reine" Filmmanuskripte zu bekommen. Sie sind der Ansicht, daß ein Roman, auch wenn er „frei" ist, immer noch rein genug sei, um Respekt zu fordern? Ach, mit Ihnen kann man nicht disputieren. Ihnen geht das Gefühl für wirkliche Lauterkeit offenbar vollkommen ab. Merken Sie sich: Willst du erfahren, was sich ziemt, so frage nur bei Laemmle an!

Militadichteritis, Fulda. Einen freundlicheren Leser als Sie hat „Filmland" nicht. Sie schicken sieben Drehbuch-Entwürfe und schreiben dazu: „Ich glaube, die Zeit richtig verstanden zu haben, wenn ich alle sieben Manuskripte in die Militärkreise von 1912 verlege. Die Dispositionen sind so, daß man sowohl die Anfänge, wie auch die Schlüsse untereinander austauschen kann, um je nach Erfordern zur Tragödie oder zum ‚happy end' zu gelangen."

Wirklich, Sie haben die Zeit richtig verstanden. Nun machen Sie auch uns ‚happy' und lassen Sie Ihre auswechselbaren Baumaterialien recht bald wieder abholen.

H . . ., Ingolstadt. — Bravo! Ein deutsches Wort zu rechter Zeit vermag viel! Sie sollen zu Weihnachten einen Wandspruch von uns bekommen. Welcher Text ist Ihnen lieber: „Aus derselben Ackerkrume — wächst das Unkraut wie die Blume — und das Unkraut macht sich breit" . . . oder: „In unsern überbildeten Zeiten — gibt's keine Dümmern, als die Gescheiten"? Der eine Vers ist von Bodenstedt — höchst unmodern! —, der andere von Blumenthal.

Elma, Prag. — Sehr hübsch, ja; — aber der Fall liegt jetzt fünf Monate zurück. Wann werden Sie aktueller? Dann recht gerne!

B. H., Köln-Nippes. Stellen Sie sich vor, daß wir ungefähr zehn Fachzeitschriften haben, ganz abgesehen von den Tageszeitungen, die gleichfalls mehr oder weniger Filmkritiken bringen. Glauben Sie da, daß eine Monatsschrift mit ihren evtl. Kritiken noch aktuell sein könnte? Ueberlassen wir die „ordentlichen Kritiken" daher lieber den anderen, die häufiger erscheinen. Korrektere und sachlichere Kritiken als Dr. Prels in der „Filmwoche" könnte schließlich auch „Filmland" nicht bringen.

Oberregisseur W., Beuthen O.-S. Ihre Anklage gegen Griffith ist nichts Neues, Sie sind sich also mit Cinemax vollkommen einig. Würden wir aber nicht böses Blut machen, wenn wir, ohne direkte Ursache zu haben, die alten Geschichten wieder aufwärmen würden? Es kommt uns eigentlich hauptsächlich darauf an, Herrn Griffith von der sogenannten „künstlerischen Gloriole" zu befreien. Er ist ja in erster Linie wohl überlegender Kunstgewerbler, also ein Mann, der sich bei der Fabrikation nach den Konjunkturen richtet und künstlerische Momente nur insofern mitsprechen läßt, als sie nun einmal zum Metier zu gehören scheinen.

C. P., Leipzig. Sie harmonieren nicht mit Herrn Eberhard T., der gegen das „Literaturmännchen" zu Felde gezogen ist, und Sie schreiben:

„Zugunsten einer Bombenrolle verfaßte Stücke haben sich seit dem ersten Gastspiel eines Mimen auf dem Theater, seit dem ersten Bassermann-Film auf der Kinowand ihre Berechtigung verschafft. Trotzdem ist in einer Zeit, die auch auf der Bühne die große, klassische Komposition verschmäht, der „Letzte Mann" kein Rollenfilm. Hier kämpft ein Mensch gegen die Gesetze der unsichtbaren Natur. Und schon bei der Bartpflege beginnt seine Niederlage gegen die diesmal nicht aufgeschriebene, aber mit der Linse gesehene Welt."

Das ist wenigstens eine Lesart! Es freut uns, daß Sie die Symbolik so vortrefflich finden. Allerdings ist eine große Mehrheit von Lesern auf die Seite von Herrn Eberhard T. getreten. Wir haben es hier offenbar mit jenem Zwiespalt zu tun, der die ganze deutsche Produktion durchzieht: soll der Kinobesucher sich beim Betrachten des Films etwas denken oder nicht?

DER BÜCHERWURM

ür denjenigen, der die Absicht hat, sich eine häusliche Sammlung wirklich wertvoller Literatur zuzulegen, besteht wohl kein passenderer Weg, als der, sich der Führung eines in dieser Richtung arbeitenden Verlagsunternehmens anzuvertrauen. Die Literaturgeschichte gibt die Hinweise —, und das richtige Verlagsverzeichnis gibt die praktischen Fingerzüge. Da scheint mir — unter vielen andern, gleichfalls verdienstvollen Sammlungen — die aus dem Leipziger Verlage von Hesse & Becker eine der umfangreichsten und passendsten zu sein: die Auswahl umfaßt alle jeweiligen Richtungen der erzählenden Prosa und hütet sich davor, in die abwegige nur-literarische Einstellung zu geraten. Drei neue Bände aus dieser Kollektion, die sich „Romane der Weltliteratur" betitelt, liegen mir heute vor — drei Bände . . . von zwei Autoren. Der ältere von beiden ist Otto Ludwig, der Eisfelder Poet, der sich mit seinem „Erbförster" ebenso die Bühne erobert hat wie die Herzen der zeitgenössischen und nachfolgenden Leser mit den beiden Romanen „Heiteretei" und „Zwischen Himmel und Erde". Wir haben es, wenn wir zu seinen Romanen greifen, nicht einmal nötig, uns auf den Geschmack vergangener Jahrzehnte umzustellen; vom strengen kritischen Standpunkt zwar wird dieser oder jener häufig sagen: „dies ist zu breit" . . . und „jenes ist doppelt gesagt" . . . Aber dafür sind die Dichter der früheren Zeiten auch für unsere stillsten, gemütlichsten Abendstunden auf dieser Welt gewesen, für jene Stunden, in denen man sich so recht einlullen und behäbigstimmen lassen will. Wie kostbar die Bauerntypen in der unsterblichen Geschichte von der Annedorle, die im Dorfe allgemein „die Heiteretei" genannt wird, geschildert sind, kann vielleicht nur der ermessen, der noch heute im Thüringischen lebt. Nicht umsonst heißt es ja, daß der Bauernstand der konservativste unter allen Ständen des Landes ist. Und wie ebenbürtig ist das thüringische Milieu in Ludwigs „Dachdecker"-Roman „Zwischen Himmel und Erde" getroffen worden! Die Realistik, zu der dieser Dichter sich bekannte, ließ zwar den tragischen Ausgang dieser Familienepisode unvermeidlich erscheinen, doch war dies auch vom rein künstlerischen Standpunkt vonnöten: auch diese Erzählung ist aus einem Guß.

Der zweite Autor, der jetzt vom Verlag Hesse & Becker in Erinnerung gebracht wird, ist Hermann Kurz, der Schwabe aus Reutlingen. Ein Kind jener Zeit, in der man den biographischen und ethnographischen Roman erfand, um die Literatur aus dem Nur-Poetischen zum Nützlichen zu erheben. „Der Sonnenwirt" allerdings greift etwas tiefer hinein ins volle Menschenleben, er bringt einen Räuberhauptmann aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, den Bandenführer Johann Friedrich Schwan, und er bringt ihn inmitten der ganzen sozialen Verhältnisse seiner Zeit zur Darstellung. Ein unerhört packendes Bild also gibt Hermann Kurz — und ein umfassendes dazu. Wer jemals in einer müßigen Stunde Schillers knappen Bericht über den „Verbrecher aus verlorener Ehre" gelesen haben sollte, hat bereits die Skizze zu dem Gemälde, das Kurz später aus dem gleichen Vorwurf schuf . . .

Der Vera-Verlag in Hamburg bringt in einem sehr hübschen Bande „Seltsame Geschichten aus China" unter dem Haupttitel „Der Kuß des Esels Wu" heraus. Robert Walter plaudert hier in einem so bilderreichen Stil über chinesische Alltagsmärchen und Alltagsweisheiten, daß man vermeint, originale Fabeln aus dem fernen Osten zu lesen. Wieweit dies wirklich der Fall ist, entzieht sich meiner Kenntnis; darüber könnte wohl nur ein Kenner der chinesischen Volksliteratur sich auslassen. Auf jeden Fall aber sind die Weisheiten von seltsamer Anmut: „Die kleine Singfliege" beispielsweise ist von ergötzlicher Bosheit, die juristische Dialektik in der „Hundegottheit" ist sehr scharf pointiert — und jede andere Geschichte hat nicht mindere Klugheiten in sich.

Gleichfalls im Vera-Verlag, Hamburg, ist das „Anekdotenbuch deutscher Erzähler der Gegenwart“ erschienen, herausgegeben und zusammengestellt von Karl Lerbs. Ueber den Wert solcher Anekdotensammlungen ist heute kaum noch ein Wort zu verlieren: jeder liest gerne die witzigen Impromptus des Augenblicks, die über irgendwelche Personen und Ereignisse im Schwang sind; wenn Karl Lerbs sich in diesem hübsch ausgestatteten Bande auf die modernen Erzähler beschränkt, so tut er das mit Vorbedacht: er sichert dem Buche eine gleichmäßige literarische Note und ein gutes geschmackliches Niveau. Unter den vielen, vielen Autoren, die hier vertreten sind, möchte ich ganz willkürlich Hans von Weber, Otto Zoff, Karl Scheffler, Silbergleit, Klabund, Bruno Frank, Freksa, Norbert Jacques, Hans Reimann, Roda Roda, Schaukal, Bulcke und Ettlinger zitieren. Lustige Stunden verdanke ich den Schnurren, — und ich möchte sie vielen, vielen meiner Leser gönnen.

Der Hesse & Becker-Verlag in Leipzig hat übrigens auch eine sehr hübsche Ausgabe von Maxim Gorkis „Werken“ herausgebracht, drei sehr schmucke Leinenbände, die sich in jedem Schrank vortrefflich ausnehmen werden. Es ist vielleicht an der Zeit, über diesen russischen Dichter, der eigentlich Elexej Pjeschkow hieß, einmal einige Worte mehr zu machen, als es gemeinhin geschieht. „Ihn verehren — ist ein Atavismus“ konnte einmal, um die Jahrhundertwende herum, ein deutscher Kritiker über ihn schreiben, hierzu veranlaßt vermutlich allein dadurch, daß die literarhistorische Bedeutung Gorkis durch die Ueberschätzung des „Nachtasyls“ falsch beurteilt wurde. Aber auch das „Nachtasyl“ ist ja nur ein Einzelwerk im großen Schaffensprogramm dieses Russen; und einen schönen Ueberblick über die Einstellung Gorkis zu Mensch und Welt bekommen wir durch die Hesse & Beckersche Ausgabe seiner Werke. Gorki mußte, 1869 geboren, schon als Knabe selbst für seinen Lebensunterhalt sorgen, und wie Friedrich Gerstäcker und Knut Hamsun war er in den verschiedensten Berufen tätig: er arbeitete als Schuhmachergeselle, als Holzsäger, als Lastträger, als Obstverkäufer und als Bahnwärter. So durchstreifte er unstet das Land, bis er durch kleine Skizzen die Aufmerksamkeit eines der bekanntesten russischen Schriftstellers, Korolenko, erregte. Dieser „lanzierte“ den Dichter. Zum großen Teil sind Gorkis Erzählungen und Novellen Bilder aus dem Leben der Aermsten, — darüber hinaus aber auch kräftige Charakterstudien, die von einer ganz ursprünglichen Phantasie zeugen. Es sind vielleicht dreißig, vierzig Novellen, die in diesen drei Bänden vereint sind, und wenn man einige von ihnen erwähnt, so bedeutet dies keinesfalls, daß sie vor den andern den Vorzug verdienten. Werke wie „Das Opfer der Langeweile“, „Die Sonne der Kerkerlinge“ und „Gram“ sind Meisterstücke der Menschenschilderung und künstlerisch bedeutender, als manch ein geschwätziger Roman. Ueber Gorkis Schöpfungen dieser Art liegt eine unendliche Schwermut gebreitet, — die Schwermut eines Mannes, der die Kleinheit und Erbärmlichkeit der Menschen erkannt hat. Gleichzeitig aber ist Gorki ein großer Phantasiekünstler. In der großen Erzählung „Warenjka Olessowa“ greift er beispielsweise über den Naturalismus hinaus und wird zu einem Symbol des Zwiespaltes: dem grübelnden, zweifelnden Kulturmenschen wird das starke Naturkind gegenübergestellt, — und hierbei ist es für den Dichter bezeichnend, daß er dieses Naturkind durchaus nicht vergöttert: beide Typen sind einseitig, so sagt er, und sie beide weisen auf eine höhere Einheit hin . . . Realistische Schilderung und phantastische Dichtung reichen sich bei Gorki die Hände und

machen ihn zu einem der interessantesten Erzähler, über die die Menschheit überhaupt verfügt.

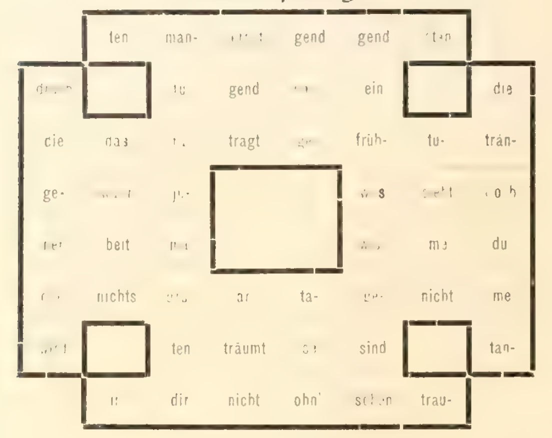
Von den älteren Büchern, die sich bereits einen geachteten Namen in der Literatur erworben haben, liegt eine Neuauflage des schönen Max Eythschen Werkes „Hinter Pflug und Schraubstock" vor, von jenem Buche, das, wie die Wiener „Zeit" einmal mit Recht schrieb, „zum ersten Mal die Poesie der modernen Technik aus der Praxis schildert". Wir haben, seitdem Eyth gewissermaßen die Technik für die Poesie entdeckte, viele Dichtungen ähnlicher und auch unwirklicherer Art kennen gelernt, aber kaum je hat nachher ein Mann des Schraubstockes gleich eindringlich das Wirkliche zu schildern — und gleichzeitig doch auch politische Streiflichter hineinzuweben verstanden. Es ist bekannt, daß Eyth sich als Vertreter des Fowlerschen Dampfpfluges in landwirtschaftlich wenig erschlossenen Gebieten aufhielt, dem Ruhm dieses Buches ist also nichts Wertsteigerndes hinzuzufügen; wohl aber darf der Genugtuung darüber Ausdruck gegeben werden, daß im deutschen Volke noch immer so viel Sinn für die wirtschaftlichen Pioniere vom Schlage Eyths lebendig ist, daß die „Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart-Berlin", eine Neuauflage des Buches unternehmen konnte.

Und noch ein hübsches Bändchen liegt vor mir: Victor Auburtin, „Nach Delphi". Der Verlag Albert Langen in München hat das Büchlein herausgebracht in dem festen Glauben, daß eine Fahrt ins gelobte Land der deutschen Seele, ins Griechentum, so recht nach dem Herzen des Gebildeten bei uns beschaffen ist. Keine „empfindsame Reise", oder doch eine, aber nur für empfindliche Herzen so erkennbar. Aeußerlich — klugäugig, skeptisch, witzig, ohne jedes Pathos, lieber zu wenig als zu viel sagend, und doch oft so vielsagend, wenn er wenig sagt, dieser Victor Auburtin! Voller Wahrheit, keine anderen Götter über sich erkennend als das eigene Gefühl, vermag er es nicht, dieses Gefühl irgendeinmal zurecht zu biegen, gesteht er es ruhig, wenn auch mit einem Stich im Herzen, daß zwischen den Säulen des Parthenontempels der Schauer ausblieb, den er erwartet hatte. Denn bei all ihrer Schönheit: sie sind so kühl und still. — Auburtin weiß, warum diese Stätten der Menschenseele heilig sind und ewig heilig bleiben werden,

nicht, weil da Kriege verloren oder gewonnen wurden — Kriege wurden immer und überall verloren oder gewonnen, — nicht weil List, Rache, Verrat und Mord spielten, wie überall und immerdar, sondern weil der Genius des Künstlers diese Geschehnisse in das geheimnisvolle Licht der Ewigkeit getaucht hat; weil Städte und Staaten zerfallen, Kunst aber ewig ist. — Ein Buch, bei dem man oft herzlich und plötzlich lachen kann; Auburtin versteht es, einem unversehens die witzigste Anspielung zu versetzen, ein Buch, bei dem einem scheusehnsüchtig wird, sich auch einmal, ganz tief allein ins Gestrüpp lang zu legen und auf die Sprache der Kastalischen Quelle zu lauschen, bis man an der warmen Brust von Hellas einschläft.

FÜR DIE VOM SCHARFEN GEISTE

Rösselsprung.



Silbenrätsel.

a aa arn as be be blen chat da de den der der do e e el er eu ge ge go gren hal heim i i ig kamp le lei li lin lo na na ne ner nen ni nie nier no no noe nu pa rant ree rei ren ro se sen stei te to tur un ze ze

Aus vorstehenden Silben sind 25 Wörter zu bilden, deren Anfangs- und dritte Buchstaben von oben nach unten gelesen, einen Ausspruch nennen.

Die Wörter bedeuten:

1. Trennungsstrich, 2. Fluß in Hannover, 3. Filmschauspieler, 4. Gewicht, 5. Teil des phot. Objektivs, 6. Prophet, 7. Musikstück von Chopin, 8. Halbedelstein, 9. Versager, 10. mythol. Gestalten, 11. Unwissender, 12. Schmeichelei, 13. deutschen Fluß, 14. deutsche Stadt, 15. Schiffseigner, 16. Erdteil, 17. nordisch. Männernamen, 18. Wein, 19. Behälter, 20. Haushaltungsgegenstand, 21. Oper von Verdi, 22. russischen General, 23. chem. Verbindung, 24. Radiozubehör, 25. ehemals deutsche Kolonie.

Zahlenschrift.

6 7 8 4 5 — 1 4 5 — 2 6 7
3 8 15 13 1 10 11 — 2 6 7
8 9 5 14 6 8 2 1 12 11 6 1 5

(Zitat aus Schillers Wallenstein)

Schlüssel:

1 2 3	Gebirge auf Kreta
4 5 6 7 8	Himmelskörper
7 9 10 11	Bekleidungsstück
12 3 13 13 6	Menschliches Organ
14 6 15 6 7	Opernkomponist

Literarisches Suchrätsel.

1 — — — — — — — — — — — — Maria Stuart
2 — — — — — — — — — — — — Hamlet
3 — — — — — — — — — — Wallensteins Tod
4 — — — — — — — — — — — Egmont

In die leeren Felder sind die Namen von Figuren einzutragen, die in den vorstehenden Schauspielen vorkommen. Die Anfangsbuchstaben der Figuren, von oben nach unten gelesen, ergeben den Namen einer Figur aus „Don Carlos".

Besuchskartenrätsel.

Theo Kretter
Idar

Kryptogramm.

Aus den Worten:

Gastwirtschaft — Baumwolle — Lenbach — Mandelseife — Steineiche — Uneigennützigkeit — Königtum — Volkslied — Lockvogel — Steinbrück — Andernach

suche je drei, aus den letzten beiden Wörtern hingegen vier Buchstaben, die nebeneinanderstehen, heraus und lies sie zusammenhängend. Du wirst so eine Wahrheit finden, die du in Schillers Werken lesen kannst.

Auflösungen aus voriger Nummer.

Rösselsprung.

Sorgen sind meist von der Nesseln Art,
Sie brennen, rührst du sie an zu zart!
Fasse sie an nur herzhaft,
So ist der Griff nicht schmerzhaft.

Em. Geibel.

Silbenrätsel.

1. Balabac, 2. Ehrlich, 3. Sabbat, 4. Chaudeau, 5. Hauptmann, 6. Ebert, 7. Ironie, 8. Dinar. 9. Eichsfeld, 10. Nelke, 11. Salvarsan, 12. Evers, 13. Iplic, 14. Nazareth, 15. Hexe, 16. Explosivstoff, 17. Ignatjeff, 18. Sade, 19. Saebel, 20. Typhus, 21. Salzkammergut, 22. Elle, 23. Igel, 24. Nebel, 25. Liebe, 26. Indien

Bescheiden sein heißt: sein Licht unter den Scheffel stellen.

Filmsternsuchrätsel.

1. Liedtke
2. Auen
3. Negri
4. Dammann
5. Alten

„Landa"

Magisches Dreieck.

S a m u m
A t o m
M o b
U m
M

Verantwortlich für die Redaktion: Margarethe Schmeyers, Berlin; für den Anzeigenteil: Hans Kiebach, Berlin-Charlottenburg 4 · Verlag: „Die Filmwoche", Verlagsges. m. b. H., Berlin SW 68, Neuenburger Straße 4 Druck: Deutscher Schriftenverlag G. m. b. H., Berlin SW 11 — Geschäftsstelle für Oesterreich: Buchhandlung u. Zeitungs-Bureau Herm. Goldschmiedt G. m. b. H., Wien I, Wollzeile 11 — Verantwortl. für Oesterreich: Dr. F. Morawa, Wien I, Wollzeile 11

DIE KARAWANE

(The covered wagon)

REGIE: JAMES CRUSE

DEUTSCHE AUSWANDERER

sind unterwegs nach Oregon und in die Goldfelder Kaliforniens!

ZAHLLOSE PLANWAGEN

rollen westwärts durch die Prärie! Keine Mühsal, keine Hungersnot kann die deutschen Bauern aufhalten, die

DURCH DIE WIRREN DER REVOLUTION

gezwungen wurden, sich im Westen Amerikas eine neue Heimat zu suchen.

DEUTSCHE TATKRAFT, DEUTSCHER WAGEMUT

zieht mit den deutschen Eroberern von Wildwest in die Farm.

DER WEISSE MANN UND DIE ROTHAUT

treffen sich in wilden Kämpfen.

DEUTSCHE PIONIERE

sind es, die die Karawane über Flüsse und Gebirge trägt. Die Eroberer Wildwests breiteten Amerika zwischen zwei Ozeanen aus.

DEUTSCHLAND UND AMERIKA

werden **durch das gewaltige Filmwerk an die Schicksalsgemeinschaft** seiner Zeiten erinnert. Darum erwartet das deutsche Publikum mit äußerster Spannung

URAUFFÜHRUNG:

MONTAG, DEN 9 MÄRZ

MOZARTSAAL



NATIONAL-FILM A.G.







ELKER

VON
FILMREISEN
UND
FILMBAUTEN





LUCIANO ALBERTINI

in dem neuen Phöbus-Film

„DER KÖNIG OHNE MONETEN“

Der Inhalt



Uraltes
Lavendel-Waſſer
DER ZARTE, KÖSTLICH ERFRISCHENDE DUFT
»Uralt Lavendel«
Seife
EINE WOHLTAT FÜR EMPFINDLICHE HAUT
»Uralt Lavendel«
Rasierseife
VON GROSSER SCHAUMKRAFT UND MILDE
Uraltes Lavendel-Wasser
»Uralt Lavendel
WIERTZ
GUSTAV LOHSE // BERLIN // GEGR. 1831



Richtungen

Richtungen? – Was für welche? – In der Produktion? In der Filmmode? In der Darstellung? Im Geschmack?

Ja, so ein klein wenig in allem; aber vor allem – in der Darstellung, in der Spielleitung, im Künstlerischen.

Vor mir liegt beispielsweise wieder ein Prospekt. – „Die Königs=Grenadiere" heißt der Film, und er trägt den Titel: „Ein Bild von deutschem Glanz und deutscher Not". Das klingt ein wenig nach Fanfare, nach Zapfenstreich und Präsentiermarsch, nicht wahr? Und daß es so klingt, ist verwunderlich genug, da wir, im Grunde genommen, seit etlichen Jahren eine Republik haben, die uns vorgeblich glücklicher macht, als die Monarchie sonst. Glück – und Glanz, das sind zwei Dinge, die für einen Alltagskopf nicht voneinander zu trennen sind, und nun wird uns gesagt, daß ... die Königs=Grenadiere etwas mit dem deutschen Glanz der Vergangenheit zu tun gehabt hätten? Man könnte meinen, das sei eine vereinzelte, eine jedenfalls verbohrte Ansicht unaufgewachter Außenseiter; – aber die ganzen „Reveille"=Filme in blauen Friedensuniformen, inszeniert von ungedienten Regisseuren, geschrieben von begeisterten Dramaturginnen mit und ohne soldatischen Beistand, lassen doch eher einen anderen als so trostreichen Schluß zu.

Wir filmen heute wieder einmal den Kasernenhof, – wir filmen blitzende Epaulettes und baumelnde Orden, blinkende Knöpfe und vertrottelte Muschkos, – und wir setzen darunter, weil wir damit den Beifall der Menge zu ergattern hoffen, den Stoßseufzer vom „deutschen Glanz". Wenige Jahre nach einem umstrittenen Friedensschluß, mitten drin in einer, wie man so



„Pickfair", das Heim Mary Pickfords und Doug Fairbanks in Beverly Hill Phot.: Wide World

sog. antimonarchischen Zeit, umwogt vom Pazifismus und belebt durch die Ueberzeugung, daß „so etwas" nicht nochmal vorkommen dürfe.

Wäre an dieser Ueberzeugung wirklich etwas daran, so müßte die ganze Produktionsrichtung ein grauenvolles Fiasko erleben; aber es scheint so, als ob man damit gar nicht rechnen zu müssen glaubt. Wir haben in aller Kürze rund zehn solcher blauuniformierten Filme, und die Volksmasse, die jeden dieser Filme rentabel macht, wird kaum ausbleiben. Warum? Wieso bestätigt sich diese Richtung als – richtig?

Wahrscheinlich dadurch, daß der deutsche Film, der in seiner intellektuellen Problematik am wirklichen Leben vorübergeht, wenigstens in diesen scheinbar militärischen Filmen endlich einmal ein Milieu getroffen hat, das lebenswahr wirkt – und das wir alle am eigenen Leibe kennengelernt haben.

Möglicherweise ist diese „lebenswahre" Richtung der Zug der kommenden deutschen Produktion; nicht etwa so, daß nun alles andere fallen gelassen würde, nein. Aber fühlbar doch insofern, als man in Berlin dazu übergeht, eine tüchtige Dosis Realismus in die Handlung hineinzubringen. Die blauuniformierten Filme sind, zumal sie nicht einmal die *besten* Beweise für die Umstellung der Filmphantasie sind, nur ein nebensächliches Symptom, – aber andere Bildwerke wie „Die Blumenfrau vom Potsdamer Platz", „Die Kleine aus der Konfektion" und „Heiratsschwindler" sprechen sehr stark dafür, daß man endlich „unser" Milieu zu verwenden wagt.

Es gibt unter den Theoretikern, von denen es auch im Publikum wimmelt, eine ganze Anzahl, die den Realismus, die Wirklichkeit, aus dem Film verbannt wissen wollen, die immerfort nach „Kunst" schreien. Es soll gewiß nicht geleugnet werden, daß die Form und Tatsache gewordene Reinheit künstlerischen Willens auch im Film ein köstlich Ding ist, aber – damit allein ist nun einmal in Kötzschenbroda ebensowenig Geld zu verdienen, wie mit einem Drama von Essig. Man muß, wenn man das Kind nicht mit dem Bade ausschütten will, jedem Charakterzug, jeder Entwicklungsmöglichkeit des lebenden Bildes Gerechtigkeit angedeihen lassen, denn jede hat ihre Anhänger. Und warum sollte man den kurzen Rock befehden, wenn man eine Frau hat, die nur lange Röcke tragen mag? Der Realismus ist für den Film das, was das Feuilleton, die Unterhaltungsbelletristik für den Lesenden sind: Frank Heller ist sicherlich kein überragender Autor, aber er und die zu Unrecht viel gelästerte Courths-Mahler haben nichtsdestoweniger auch eine Lücke in der großen Natur auszufüllen, – eine Lücke, die man mit lauter Hauptmännern und Dannunzioten nicht vollzustopfen vermöchte.

Es ist mit dieser Wirklichkeitsnähe der Filmfabel beinahe das gleiche wie mit dem Darstellungsstil oder mit der Spielleitung. In einem Film, der jetzt herauskommt, ist ein Vergnügungslokal in all seiner Größe und lockenden Pracht zu zeigen. Ein nüchterner Regisseur hatte, insofern man ihm genügend Geld mitgegeben haben würde, ein großes, echtes Etablissement aufgebaut; – mit wenig Geld hatte er wahrscheinlich nur einige Ecken ausführen lassen, in diese hinein jedoch allen erforderlichen Luxus gelegt. Der Spielleiter des in Frage stehenden Filmes aber ging, weil seine Mittel offenbar einen reichlichen Luxus nicht gestatteten, den echt „deutschen" Weg, das Lokal so zeigen zu wollen, wie es sich dem ungewohnten und staunenden Blick eines kleinen Mädels offenbarte. Die Dimensionen, in Papier ausgeführt und enorm vergrößert, zeigten dabei eine gewisse Fadenscheinigkeit ... und von der angeblichen Phantasie des kleinen Mädels war nur in der Phantasie des Spielleiters etwas vorhanden.

Dieser Fall deckt auf, wie sehr selbst beim Betreten neuer Richtungen alte Elemente sich behaupten und uns immer wieder von der erstrebten Wirklichkeit *entfernen*. Kein Regisseur der Welt ist jemals ein „kleines Mädel" gewesen, – kein Regisseur der Welt, ebenso kein Dichter könnte mit Bestimmtheit sagen: ein armer Teufel, wenn er urplötzlich dem Kaiser von China gegenüberstände, würde Seine Majestät als ein Mastodon mit Eichenlaub und Schwertern empfinden ... Aber dennoch wird ein „guter", ein „psychologisch vertiefender" deutscher Regisseur den Kaiser von China in einem expressionistischen Film höchstwahrscheinlich als Mastodon zur Schau stellen, mit anderen Worten: ihn von dem bewußten armen Teufel so gesehen werden lassen. Ich kenne keinen deutschen Regisseur, der bereits verrückt wäre, – keinen, der sich schon zwei Jahre als „verstört" in einem solchen Asyl aufgehalten hätte ... Dennoch erfahren wir aus dem „Kabinett des Dr. Caligari" ganz einwandfrei: so und nicht anders als so erblickt ein Verrückter die Welt ...

Richtungen – ?

Ja doch, gewiß: Richtungen. Und sicherlich auch Richtungen, die zu billigen sind und die man gern hinnimmt, dann und wann, alle Jahr zweimal, nachdem man, vielleicht auch alle Jahr zweimal, gut zu Abend gegessen hat, wunschlos ist und ohne Widerspruch einen Rundgang durch ein expressionistisches Panoptikum mitmacht. Aber so etwas muß – wie jeder ... ismus im Leben – ein vereinzelter Kasus bleiben und darf sich nicht einer ganzen Filmproduktion erschwerend auf die Brust legen. Es ist nicht nötig, daß all diese „dichterischen Erschauungen" wahr sind, – es ist nicht nötig, daß der arme Teufel den Kaiser von China wirklich als Monstrum empfindet – und die diversen Caligaris der Welt samt und sonders nach einem einheitlichen Rezept blöd sind, – aber wenn in *dem* Augenblick, in dem sich eine gesunde, lebenswahre Anschauung unter unsern Filmleitenden bemerkbar macht, gleich wieder eine atavistische Geistigkeit durchsetzt, so darf man Angst und Bangen vor so reichlichem Kunstwillen hegen.

Der blauuniformierte Militarismus müßte sonst eines Tages ja auch wieder dahin führen, daß ein Dichter, ein Film„dichter", den Generalfeldmarschall X. Y. Z. nicht mehr als Persönlichkeit erblickt, sondern als Baal, und daß ein psychologisierender Spielleiter in dieselbe Kerbe haut. Dann ist es natürlich mit der mühsam errungenen Richtung überhaupt aus – und wir lassen uns, um mit den Beinen auf der Erde zu bleiben, unsern realistischen Bedarf wieder ausnahmslos von Mary Pickford und Swinny Swanny in Philadelphia servieren ...

PAUL ICKES



Phot.: Balász

HENNY PORTEN

KINO / VON ARKADY AWERTSCHENKO

Sie fragen mich, was ich über den Film und über das Kino denke? Ich will gern Ihre Frage beantworten.

Als vor einigen hundert Jahren die Buchdruckerkunst entdeckt wurde, da gab es sicher auch seine Awertschenkos, und zu diesen Awertschenkos kam man mit der Frage: „Was denken Sie über die Buchdruckkunst? Hat Sie eine Zukunft? Ist die Buchdruckkunst nützlich oder schädlich?

Der Awertschenko von Anno damals machte eine ernste Miene, lehnte sich im Sessel zurück und sagte mit gemachter Wichtigkeit:

„Hm . ., der Gedanke, Bücher zu drucken, ist gar nicht so schlecht. Gewiß, Bücher, die schädlich sind, soll man n i c h t drucken — und ein gutes Buch kann nur von Nutzen sein."

Genau dasselbe geht jetzt mit dem Film vor.

Was ich vom Film halte? Was ich vom Kino denke?

- Oh, mein Gott, ich schaue auf den Film mit Begeisterung. Mit derselben Begeisterung, mit der ich gute Bücher lese. Gewiß, es gibt auch dumme, schlechte Filme, aber das macht nichts, denn dadurch kommen die rein künstlerisch gemachten Filme erst recht zur Geltung.

Der Besuch eines Kinos ist nur zu empfehlen, und man soll nicht diesen Besuch unterlassen aus der Befürchtung, — v i e l l e i c h t einen schlechten Film zu sehen . . . Der Hahn in der Fabel von Krylow hat auch auf dem Misthaufen eine Perle gefunden und war empört . . ., aber wir sind mit dem Fabeldichter ein und derselben Meinung — der Hahn war dumm . . . Der König der Schöpfung — der Mensch — soll auch suchen, und wir sind überzeugt, daß er ü b e r a l l Perlen entdecken wird.

Der einzige Nachteil eines Filmes ist seine kurze Lebensdauer, — dies gilt für den guten, wie auch für den schlechten Film.

Es erscheint irgendwo auf der Leinwand ein fabelhaftes Filmbuch, es erregt e i n e Woche Staunen, dann kommt es auf einer anderen Stelle auf eine zweite Leinwand, und nach Ablauf einer neuen Woche flimmert es irgendwo anders und stirbt dann auf immer ab.

Das ist ungerecht. Auch ein gutes Buch bewahrt man jahrelang auf und liest es einige Mal durch.

Man sagt: „der große Stumme!", „der große Stumme!" . . ., und wie behandelt man diesen Großen? Wie? Genau so wie eine Zigarette: man hat sie ausgeraucht und wirft sie in den Staub der Vergessenheit.

Das ist ungerecht.

Autorisierte Uebersetzung aus dem Russischen von Maurice Hirschmann, Wien

Henny Porten

VON PETER PERSCHEID

Der kleine, korpulente Herr da oben im vierten oder fünften Stock in der Blücherstraße nahm mein Manuskript — das erste, das ich je für den Film geschrieben hatte — prüfend und wägend in die Hand, lächelte dazu und meinte: „Wissen Sie, junger Mann, — die Idee ist ganz gut, aber dazu braucht man Sie nicht! Das machen wir hier so nebenbei – und wenn wir mal 'ne halbe Stunde Zeit haben".

„Eine Kunst ist es ganz gewiß nicht —", bestätigte ich mit jenem Erröten, über das man als Sechzehnjähriger noch eben verfügt. — „Aber schließlich können die Sachen ja auch nicht teuer sein; man schreibt so etwas in einer halben Stunde hin, das stimmt, und wenn das Honorar dann eben einer halben Stunde entspricht, so ist man schon zufrieden."

Der kleine, korpulente Herr lächelte noch immer. „Und wie teuer bewerten Sie eine halbe Stunde?"

Ich hob die Schultern: „Ja, schließlich ist so eine Idee ja auch ein Werk der Phantasie; — vielleicht sind fünfzig Mark eine entsprechende Bezahlung?"

„Fünfzig Mark?"

Und dann begann der kleine Herr abermals zu lesen, rückte seinen goldumrandeten Kneifer auf der Nasenwurzel hin und her, machte mehrmals „Hm, hm", stand dann auf, holte aus einem Regal einige Bilder und legte sie mir vor. „Sie kennen doch Henny Porten?" fragte er, — „ein junges Mädchen, aber sehr begabt; — Meßter arbeitet nur mit ihr, — eben jetzt ist er wieder weg ... Sehen Sie sich mal die Bilder an! — Ihre Idee ist ja ganz gut ... Aber fünfzig Mark! Sagen wir dreißig! Für dreißig Mark ist genug Phantasie drin. Für Henny Porten ist die Idee allerdings trotzdem nichts, vielleicht versuchen Sie es noch einmal?"

Ich sah mir die Bilder an, als ob ich die kleine Henny Porten nicht schon längst gekannt hätte. Denn wen gab es damals sonst



Die Künstlerin mit ihrem Gatten Dr. med. v. Kaufmann Phot.: Preß-Photo

im deutschen Film? Höchstens die Rosa, ihre Schwester — und die war etwas ins Hintertreffen geraten, seitdem Meßter die Henny entdeckt hatte. Die Frauen, die sonst in den Filmen auftauchten, waren mehr oder weniger bekannte Bühnengesichter; — auf sie achtete man nicht. Aber die junge, blonde Schönheit der Porten machte von sich reden, und das um so mehr, als man bereits aus den ersten 300-m-Filmen heraus war. —

Ich sah mir also die Bilder an; irgendwelche Landschaften an der Ostsee; Henny in einem kleinen Ruderboot, frisch und unternehmungslustig, die Riemen in der Hand, — links einen Felsblock, rechts Strandsand, dahinter das Meer ... Das war damals schon eine große Szenerie! Da hatte Meßter tief in die Tasche gegriffen, um einmal etwas ganz besonders Schönes zu leisten.

„Also sogar eine Reise kann man riskieren?" fragte ich. Der kleine, korpulente Herr hob die Schultern: „Bis zu 200 km Bahnfahrt — ja; aber weiter nicht, das gibt der Alte nicht her!"



Die Tänzerin Henny Porten
Ein Bild aus den ersten Zeiten der „künstlerischen Gehversuche"

*

Das war 1911, — vielleicht auch schon in den ersten Monaten des Jahres 1912. Ich nahm die besten Vorsätze mit nach Haus, setzte mich daheim an die Maschine und schrieb drei oder vier Manuskripte. Und was mehr ist: ich verkaufte sie sogar. Vierzig Mark bekam ich für jede Idee, allerdings verursachte sie auch mehr Arbeit, als in einer halben Stunde zu leisten ist. Denn schon damals begnügte sich Fräulein Porten nicht mit allzu prägnanten Spielanweisungen, sondern verlangte ausführliche Schilderungen der Gesten, um über die Phantasien der „Dichter" vollkommen orientiert zu sein.

Ach Gott — „Dichter"! Damals wurden die Ideen eben hingeschleudert, wie man sie für wirkungsvoll hielt. Vor Jahren hat einmal ein Biograph der Porten die Dramen jener Zeit zu charakterisieren versucht: entgleiste Existenzen, die unerbittlich vom Schicksal verfolgt werden und ihr Leben im Armenhaus beschließen. Da ist ein alter Kommerzienrat, der sich dem Trunke ergab, der durch verfehlte Spekulationen dem Ruin entgegengeführt wurde. Solche Existenzen haben zum Schluß nichts weiter als etwa einen Hund, der hat dann den Weg in die Einsamkeit, in das Elend mitgemacht und bewundert noch in den Tagen der Trostlosigkeit die vornehmen Allüren des ehemals so großen Herrn. Auch ein Idiot ist im Armenhaus, der für alle Eindrücke zu stumpfsinnig geworden ist und nur noch eine fixe Idee hat: seinen Kanarienvogel. Dann bricht — natürlich in der Weihnachtsnacht! — im Armenhaus Feuer aus, alles rettet sich . . . und am nächsten Morgen haben die Besitzlosen nicht einmal mehr ihre letzte Zufluchtsstätte. Auch Tränen haben sie nicht mehr! Apathisch stieren sie in die versengende Glut . . .

So ungefähr schildert der Biograph der Henny Porten die Filme aus der Zeit um 1911 herum. Ich weiß nicht, ob meine drei oder vier Manuskripte, für die ich 120 oder 160 Mark bekam, jemals verfilmt wurden; aber ob man sie in dieser oder jener Form benutzte: fest steht jedenfalls, daß sie genau so tragisch waren, wie alle übrigen in jener Zeit auch. Und fast will es mir scheinen, als ob unsere heutige Filmdramatik keinen Deut weitergekommen sei: gebärdet sich nicht einer der modernsten, gepriesensten und umstrittensten Filme des letzten Jahres „Sylvester“ ebenso fatalistisch? Auch in „Sylvester“ ereignet sich die Tragödie gerade zur Zeit eines Festes, — und gehen wir ein ganz klein wenig in die jüngste Vergangenheit zurück, so haben wir auch in der „Hintertreppe“ denselben billigen Dreh, die Tragik gerade mit einem Moment bürgerlicher Lustigkeit zusammenfallen zu lassen.

Ich kann mich oft des Gefühls nicht erwehren, daß der Fortschritt mehr auf technisch-darstellerischem Gebiete als auf dramaturgisch-ästhetischem Gebiete liegt.

*

Betrachten wir also das Technisch-Darstellerische, denn das gerade ist es, was durch das hervorragende Können von Henny Porten sozusagen mit geschichtlichen Daten zu belegen ist. Die Tatsache, daß Henny Porten am 7. Januar 1891 in Magdeburg geboren wurde, daß ihr Vater, Franz Porten, am dortigen Stadttheater Schauspieler und Sänger war, — besagt für unsere Betrachtung recht wenig. Biographisches ist über diese beliebteste, erfolgreichste und deutscheste Darstellerin bereits so oft publiziert worden, daß wir darüber hinweggehen können. Aber bedeutungsvoll ist der Umstand, daß die kleine, blonde Henny, obwohl sie aus dem Schauspielermilieu hervorgegangen ist, niemals die Bühne betreten hat. Man hat dies gelegentlich damit begründet, daß nach der Uebersiedlung der Eltern nach Berlin wirtschaftliche Schwierigkeiten daheim einer Ausbildung Hennys für die Sprechbühne hinderlich gewesen wären, die Mutter vielmehr ihre beiden Töchter mit häuslichen Verrichtungen betrauen mußte.



Vielleicht die stärkste und beste Leistung der Künstlerin: Die „häßliche“ Kohlhiesel Phot.: Ufa

Aber in demselben Maße, in dem die jugendliche Henny schließlich den ungleich schwierigeren und riskanteren Weg zum Zelluloidband mit seinen damaligen Rummelplatzeigenschaften fand, hätte sie sich auch, der väterlichen Fürsprache sicher, auf der Sprechbühne durchsetzen können. Man bedenke, was es heißt, daß Regisseur Patry vom Königl. Schauspielhaus, einer der tüchtigsten Schauspieler seiner Zeit, für die jugendliche Kunstnovizin begeistert war und sich bereit erklärt hatte, ihr Mentor zu sein. Das war um die Zeit, um die Rosa Porten bereits das wirklich noch flimmernde Zelluloidband für sich entdeckt hatte.

Wenn man versuchen will, die Berufung Henny Portens zum Film mit den Betätigungsströmungen einer neuen Epoche zu erklären,

so wird man dabei nichtsdestoweniger zuerst auf den Menschen eingehen müssen.

Die beiden Portenschen Kinder hatten sich bereits mit kleinen tänzerischen Exekutionen in weitesten Kreisen eingeführt; zwar hatte der Vater mit den Kindern auch Klassiker mit verteilten Rollen durchgenommen; — aber entscheidend war doch wohl, daß die Neigung zum Tanz die dramatischen Neigungen zur Sprechbühne überwucherte. Der Ballettmeister von der Mailänder Scala, Signor Buccilesi, hatte nicht umsonst in den Vater gedrungen, ihm Henny mit nach Italien zu geben, weil er in ihr das Material zu einer Primaballerina erkannt zu haben glaubte. Dem geschulten Blick des italienischen Tanzmeisters war die Weichheit der Bewegung des jungen Mädchens nicht entgangen; was er aber vielleicht nicht in demselben Maße feststellen konnte, wie es später seitens der Filmregie und des Publikums geschah, war die ausgesprochen musikalische Einstellung der jungen Künstlerin, die noch keine Künstlerin war.

*

Es gehört heute zu den Binsenwahrheiten, daß der Film mehr Verwandtschaft mit der Pantomime als mit dem Bühnendrama aufweist; die Pantomine als wortlose Kunst, als Schwägerin des Tanzes, ist gleichfalls auf die rhythmisierte Bewegung eingestellt: im Jahre 1910, als man die Filmdarsteller noch von der Bühne herholte, als man eine besondere Kaste von Filmdarstellern noch nicht herangebildet hatte, mußte die tänzerische Begabung einer Nichtschauspielerin um so auffallender wirken, als man sich die Unmittelbarkeit eben dieser Wirkung noch nicht erklären konnte.

Heute wissen wir positiv, daß gewissermaßen jede Geste einen Takt, eine Melodie besitzt; — um 1910 herum wurden aber nicht die geschwungenen Bewegungen kinematographiert, sondern einfach jene Mimiken, wie sie fix und fertig von der Sprechbühne geliefert wurden. Damals war ein großer Bühnenstar — ich denke an Fritzi Massary — ohne weiteres ein guter Filmstar; Moissi, als Bühnenschauspieler anerkannt, hatte ipse facto das Vorurteil für sich, auch ein starkes Filmtalent zu sein. Wenn trotzdem diese Künstler nicht genügten, wenn trotzdem sozusagen eine Dilettantin ihnen „filmisch" den Fang ablief, so konnte man sich das nicht erklären, — oder aber man glaubte ganz einfach an die starke Wirkung jugendlichen Liebreizes.

Tatsächlich aber setzte sich bereits in dieser



Ein einstmals sehr erfolgreicher Film: „Die lebende Tote"



Ein Armeleute-Film von 1912: Balken und Putz – alles gemalt Phot.: Meßter

Der „gediegene“ Armeleute-Film von 1924: „Hintertreppe“ Phot.: Ufa

ersten „speziellen“ Filmschauspielerin Deutschlands das neue Kunstprinzip durch: Henny Porten erahnte und erwies, daß das stumme Bild eine andere Mimik braucht als die wortbegabte Bühne.

Im elterlichen Hause der Porten wurde von jeher die Musik eifrig gepflegt; das kleine Duett „Meißner Porzellan“, das die beiden Schwestern in ihren ersten Backfischjahren einstudierten und das heute in keiner Portenbiographie fehlen darf, besagt in dieser Richtung genug. Und auch später machte Henny Porten das gute Gelingen ihrer Filmarbeit zum großen Teil von der gewählten Begleitmusik bei den Aufnahmen abhängig. Dabei geht sie vollkommen intuitiv vor; sie wählt keinen Komponisten, sie wählt keine Oper, sondern läßt sich von der Atelierkapelle einige Musikstücke vorspielen, sie drückt besondere Wünsche nach Getragenheit oder Lustigkeit aus, hört sich das Vorgespielte an und entscheidet dann, je nach der Art der gerade aufzunehmenden Szene über die Piece, die ihre Szene begleiten soll.

Bei den Aufnahmen zu einem ihrer letzten Filme, „Mutter und Kind“, war sie beispielsweise todunglücklich darüber, daß ein Klavierspieler für die Begleitmusik gewonnen war, der sich so gar nicht auf ihre Wünsche einzustellen vermochte. Der betreffende Herr verfügte wohl über ein großes Repertoire klassischer Musik, aber nicht über jene leichteinfließenden Weisen, die sich zur Illustration dramatischer Momente eignen. Und außerdem besaß der Herr das Repertoire nur in seiner Notenmappe, nicht aber in seinem Kopf. Und auch darauf kommt es an. Musikstück auf Musikstück wurde vorgespielt, ehe Henny Porten sich für eine bestimmte Melodie entschied, — und dann probte sie unablässig, immerfort von derselben Musik begleitet, immerfort dieselben Klänge in den Ohren, bis sie ihrem Regisseur zunicken konnte: „Jetzt kann's losgehen.“

Diese Arbeitsweise ist das einleuchtendste Moment, wenn man das Technisch-Darstellerische der Portenschen Kunst ins Auge faßt. Ob es sich nun um eine tragische Angelegenheit handeln mag oder um eine humoristische, ob ein Drama oder ein Lustspiel im Werden begriffen ist, — immer steht die Künstlerin unter dem regulierenden Einfluß des musikalischen Rhythmus, ihm gehorcht sie, und ihm verdankt sie das Gelingen.

*



Das Schlafzimmer Henny Portens in ihrer Dahlemer Villa — Phot.: Titzenthaler

Wenn von einem Fortschritt des Darstellerischen die Rede ist, so darf nicht außer acht gelassen werden, daß erst aus den 300-Meter-Filmen von 1911 1600-Meter-Filme werden mußten, ehe an die psychologische Durchdringung dargestellter Figuren gedacht werden konnte. Und aus dem Monatsgehalt von 250 Mark mußte erst ein schwieriger Engagementsvertrag mit Floskeln und Konkurrenzklauseln werden, ehe das Gewerbliche oder Kunstgewerbliche der Arbeit zum Künstlerischen auszureifen vermochte. Den Fortschritt markieren hier aber weniger die dramaturgischen Elemente, als jene Aufwendungen, die durch eine immer wohlhabender werdende Industrie gemacht werden konnten. Weil Deutschland sechs Jahre hindurch ganz auf sich angewiesen war und keinerlei Vergleichsmomente geliefert bekam, stützte es sich ganz auf die Entwicklung des nationalen Elementes im Bildspiel und überließ sich mehr oder weniger den Direktiven, die es von ... Henny Porten empfing.


Selbst in der größten Villa pflegt man die kleinen Ecken aufzusuchen:
Am Kamin Phot.: Titzenthaler

Verheimlichen wir es also nicht vor der Oeffentlichkeit, daß für die Darstellung sympathischer deutscher Frauenfiguren das Vorbild Henny Portens wesentlich nachhaltiger war, als etwa das der Asta Nielsen. Der Nachwuchs, wo er sich seither deutsch gebärdete, schritt auf den Spuren Henny Portens einher und nur da, wo er einen nichtdeutschen Typ zu verkörpern gedachte, entschied er sich für andere Exempel. Hinzu kommt, daß die persönliche Erscheinung dieser Künstlerin viel mehr der Vorstellung von einem deutschen Frauenideal entspricht, als dies von einer großen Reihe anderer Künstlerinnen gesagt werden kann. Da aber nur das, was sympathisch ist, zur Nachahmung ansporнt, verdanken wir dem glücklichen Griff Meßters bei seinem ersten Engagement die vollkommene und grundlegende Orientierung der deutschen Produktion.

*

Von vielen Seiten ist mit Recht der Wunsch geäußert worden, es möchten doch die Filme, welche für die deutsche Spielfilmerzeugung bedeutsame Epochen darstellen, einmal auf kurze Zeit aus der Versenkung heraufbeschworen werden. Diese Wünsche sind bisher noch immer ergebnislos verhallt, und zwar wurden sie mit der verständlichen Begründung abgelehnt, daß der Stil der Gegenwart derartigen Experimenten abhold gesinnt sei.

Und doch wäre es sehr lehrreich, heute beispielsweise den ersten Film vorgeführt zu erhalten, in dem Henny Porten als Blinde erscheint. Die Vorgänge, die die Herstellung dieses Filmes zur Folge hatten, sind inzwischen etwa 3000mal durch die deutsche Presse gegangen: Henny Porten beobachtete auf der Straße die Hantierungen einer blinden Frau und ließ sich von ihrer Schwester Rosa dazu überreden, Meßter einen Film ähnlich gearteten Inhaltes vorzuschlagen. Aber nicht nur dieser Film aus dem Jahre 1910 sollte einmal der Vergangenheit entrissen werden, sondern auch das Bild „Des Pfarrers Töchterlein", das um 1913 entstand und bereits den Uebergang der Naiven zur Heroine offenbarte. Dann kamen zur Zeit des Ausbruches des Weltkrieges die größeren Filme „Tal des Lebens" und „Die große Sünderin", in denen wir bereits Erich Kaiser-Titz und Bernd Aldor als ihre Partner finden. Die Isolierung Deutschlands durch den Krieg brachte dann sozusagen den deutschen Filmaufschwung und schuf für Henny Porten die umneidete Stellung als deutsche Prominente, die ihr jedoch nie mehr bestritten werden konnte.

Robert Wiene, der sich später mit so außerordentlichem Erfolge auch in der Regie betätigte, war damals ihr Dramaturg, ihr Regisseur Rudolf Bibrach, der Architekt und Kunstberater Ludwig Kainer.

Und um die Zeit, in der ihre Arbeit von so glücklichen Ratgebern unterstützt wurde, wurden die ersten jener Filme hergestellt, deren Titel sich noch heute der Erinnerung wohlgesinnter Zeitgenossen erfreuen. „Die Ehe der Louise Rohrbach" hieß einer dieser Filme, der vielleicht dadurch filmhistorischen Ruf genießen dürfte, weil in ihm Emil Jannings zum erstenmal auffiel. Und dann kam, im Jahre 1917, die „Faust des Riesen", nach dem Roman von Rudolf Stratz. Nebenher gingen die Lustspiele, von denen „Die Prinzessin von Neutralien", „Auf der Alm, da gibt's ka Sünd'", „Die Heimkehr des Odysseus", „Dame, Teufel und Probiermamsell", „Die Fahrt ins Blaue" die unvergeßlichen „Kohlhiesels Töchter" genannt werden müssen

Eine Erinnerung an die Aufnahmen zu „Anna Boleyn": Phot: Gercke
Friedrich Ebert auf dem Filmgelände
mit Henny Porten und Emil Jannings vor der Kamera

Es wäre eine reizvolle Aufgabe, bei jedem einzelnen dieser Filme nachzuspüren, wie weit die Persönlichkeit Henny Portens sich bereits in der Schaffung der Rollen auszuwirken vermochte, im allgemeinen gehörte diese Künstlerin ja niemals zu den Frauen, welche sich an dem Bewußtsein genug sein lassen, die Hauptrolle zu spielen: Henny Porten hat es auch immer auf den Inhalt ihrer Rollen ankommen lassen. Und hierbei ging sie bis zur Selbstentäußerung, bis zur letzten Selbstlosigkeit.

Als Asta Nielsen beispielsweise in einer Dirnenrolle die Stilechtheit so weit trieb, sich in unerhörter Weise den Anstrich äußerster Vernachlässigung zu geben, schrieb die Berliner Kritik, daß Asta Nielsen die erste Frau sei, die den Mut zu einer derartigen Uneitelkeit aufgebracht hätte; — wie so oft hat die Kritik sich hier einen Irrtum zuschulden kommen lassen. Eine verblüffendere Selbstverleugnung, als Henny Porten sie in ihrer Doppelrolle als Kohlhiesels Töchter an den Tag legte, und dabei eine geschmacklich einwandfreiere Selbstkontrolle —, hat kaum eine andere Künstlerin zu entwickeln verstanden.

*

Ein persönliches Moment, das bei der resümierenden Beurteilung eines künstlerischen Menschen nicht außer acht gelassen werden darf, ist die Art und Weise, sich mit dem Leben auseinanderzusetzen. Es gehört zur deutschen Auffassung vom Wert oder Unwert einer Persönlichkeit, das Dasein auch in seinen schweren Prüfungen mit Würde zu tragen und die Existenz der Individuen nicht gedankenlos, nicht unproblematisch hinzunehmen. Beim schaffenden Künstler geht der Wunsch der unbeteiligten Masse dahin, in ihm ein sozial nützliches Mitglied der menschlichen Gesellschaft zu erblicken, seinem privaten Leben also einen gedanklichen Inhalt auch über den Beruf hinaus zu geben. Auf gut deutsch gesagt: die Schemenhaftigkeit, die für uns mit amerikanischen Künstlern verbunden ist, ertragen wir nur ungern: wir stellen, wenn jemand sich

unserer Seelen bemächtigen will, die Bedingung, daß er auch teil hat an unseren Sorgen, — daß er menschlich gegen dieselben Prüfungen zu kämpfen hat wie wir. Erst dann glauben wir an die Aufrichtigkeit und Ehrlichkeit seiner künstlerischen Kundgebung.

Diese Rekapitulation wäre banal und unlukrativ, wenn sie nicht im vorliegenden Falle geradezu an einem Schulbeispiel Anhalt und Begründung fände. Das „Aus-dem-Volke-heraus“-Prinzip hat bei Henny Porten seinen schnellsten und einwandfreiesten Triumph davongetragen: mit dem künstlerischen Aufstieg der Künstlerin ist ihre Entfernung vom Menschlichen in keiner Weise eingetreten. Die Frische der Geistigkeit ist durch alle Phasen des künstlerischen Aufstieges unverändert dieselbe geblieben, und wenn ein Wandel eingetreten ist, so ist es der zur Verinnerlichung, der durch menschliches Leid erzeugt und geadelt wird.

Dazu gehört die bedingungslose Bodenständigkeit — oder, wenn man so will, die „völkische Eigenart“, insofern man in diesem Begriff eine gute und vorteilhafte Bedeutung sucht. Die Bodenständigkeit hat beispielsweise bei Henny Porten dazu geführt, daß sie nicht etwa den Weg in die Salons suchte, sie fand vielmehr die Befreiung von der Arbeit und die Sammlung neuer Kräfte fern von den Stätten gesellschaftlicher Zusammenrottungen. Die bayerischen Berge wissen ein Lied davon zu singen, — und wenn in Filmkreisen eine Zeitlang das billige Wortspiel „Garmisch-Portenkirchen“ kursierte, so erhellt dieser Scherz ungewollt nur die Bedeutung, die die freie Natur für die deutsche Henny Porten gewonnen hat. Mit derselben Beharrlichkeit, mit der die Masse bei uns einen inhaltslosen, einen nur-lustigen Filmstar ablehnt oder aber ihm seine universelle Reputation bestreitet, — verlangt die Masse auch beim seriösen Filmkünstler die treue Anhänglichkeit an angestammte Einstellungen und Neigungen. In ihnen erblicken wir die bedingungslose und natürliche Zugehörigkeit zum Volksganzen und eine Gewähr für die Lauterkeit von Formwillen und Lebensinhalt.

Das Gesicht des Schauspielers

Aus nichts kommt nichts, und wo nichts umzuwandeln ist, da hilft keine Schminke und kein Puder. Der Schauspieler ist genau so ein produktiver Künstler wie der Zeichner, der Dichter, der Bildhauer. Und auch hier gibt es die verschiedenen Stufungen, vom regelrechten Abklatsch der Wirklichkeit, dem Naturalismus im engsten Sinne, bis zur vollkommensten Bewältigung des Stoffes durch die Form.

Eine Dichtung, so definierte Zola, ist ein Stück Natur, gesehen durch ein Temperament. Das Objekt der Schauspielkunst ist ein Stück Mensch, gespielt durch eine Persönlichkeit. Und der Vergleich geht weiter. Man kann dieselbe Landschaft grün, gelb oder blau sehen. Man kann die Darstellung des Frühlings von der naivfröhlichen oder der sentimental-melancholischen Seite in Angriff nehmen. Und die eine Madonna, der eine Christus haben Hunderte von Darstellungsvariationen zugelassen.

Als Mensch darf man sich erlauben, charakterlos zu sein, aber nicht als Schauspieler. Eine Idealfigur kann durch den Schauspieler banal werden, eine banale durch die Kraft seiner Persönlichkeit idealisiert. Die Freude am Schauspielern ist so alt wie die Freude am Singen, Tanzen und am Spiel überhaupt. Jeder hat etwas von dieser Kunst. Aber hier ist ebenso streng zwischen Dilettant und Künstler zu unterscheiden, wie anderswo. Die neueste Aesthetik hat mit verblüffender Einfachheit, aber außerordentlich prägnant, diesen Unterschied formuliert: der Dilettant gestaltet Erlebtes, der Künstler erlebt Gestaltetes. Hiermit hat man einen sicheren Maßstab des Urteils.

Bei Lessing tauchen Erörterungen darüber auf, ob ein Schauspieler wirklich seine Rolle erleben müsse, oder ob es nicht genüge, wenn er rein äußerlich die betreffenden Bewegungen der betreffenden Seeleneindrücke von sich gebe, um dieselbe Wirkung zu erzielen. Lessing hätte, wenn er eine Ahnung vom Film gehabt hätte, in seiner Entscheidung nicht geschwankt, denn was allenfalls von den Brettern herunter möglich war, von der Leinwand her ist es das nicht.

Was wir von einem Künstler verlangen, ist vor allen Dingen Natur, aber eine Natur, die durch die Zucht bewußten Willens hindurchgegangen ist. Wo Kunst sich in Natur verwandelt, da hat Natur mit Kunst gehandelt. Die höchste Kunst ist also die Kunstlosigkeit.

Der Zwang muß sich völlig in der Freiheit auflösen.

Mein Sittenzeugnis

Von Joseph Delmont



ach dreiundzwanzigjähriger Abwesenheit traf ich am 4. Mai 1910 in meiner Heimat, der ehemaligen k. u. k. Residenz- und Kaiserstadt Wien ein. — Mein letzter Reisepaß, den man in jener großen Vorzeit nur in Rußland und Rumänien brauchte, stammte aus dem Jahre 1889 und war im K. u. K. Generalkonsulat in Singapore ausgestellt worden. Auch sonst waren meine Papiere in keiner Weise erneuert worden. Ich mußte wegen einer kleinen Erbschaft (wie sich später herausstellte, waren es 32 Gulden) meine Papiere in Ordnung bringen und besonders meinen Trauschein, da ich in London geheiratet hatte, beglaubigen lassen. Ich mußte zum Polizeikommissariat des XX. Bezirkes, Brigittenau, Wien. — Dort spielte sich folgende dramatische Szene zwischen dem Beamten und mir ab:

Der Beamte: „Alsdann, dann müssen's noch a Sittenzeignis hab'n."

Ich: „Was ist ein Sittenzeugnis?"

Der Beamte: „A Sittenzeignis, is a Sittenzeignis."

Ich: „Wo bekomme ich denn ein solches Zeugnis?"

Der Beamte: „Da müssen's zu Ihnera Heimatsgemeinden schreiben und überall wo's halt g'wesen san seit's aus der Schul' sind."

Ich: „Du lieber Gott, ich bin seit 25 Jahren auf Reisen, war allein sieben Jahre in Indien, Persien, Afghanistan, Japan, China, die letzten 6 Jahre war ich in den Vereinigten Staaten, – wie soll ich denn da überall hinschreiben?"

Der Beamte: „Ja dös tuat ma leid, aber wann's mit'n schreiben nöt geht, dann fahr'ns halt wieder da abi und lassen s' eahna bestätigen, daß nix unrechts ang'stellt hab'n. Was sans' denn eigentlich?"

Ich: „Ich bin Filmregisseur."

Der Beamte: „Ah, da schaust her, hab'ns vielleicht a Freikarten zum Grabenkinematographen?"

Ich: „Sie können von mir eine Jahreskarte bekommen, wenn ich nur mein Sittenzeugnis erhalte."

Der Beamte: „Ah na, den Schwindel kennan ma schon. Bestechen gibts bei uns nöt. San Sö vielleicht an Ausrufer bei an Kino?"

Ich: ? ! ? ! ? ! ?

Der Beamte: „Alsdann was machens denn nachher in Ihnern Kino?"

Ich: „Ich stelle die Bilder, ich mache die Aufnahmen zum Photographieren zurecht."

Der Beamte: „Geh'ns, derzähl'ns keine Pflanz', a Fotagraph sans."

Ich: „Also wie kann ich mein Sittenzeugnis — — —

Der Beamte: „Ah hör'ns auf, da Kinamatagraph intrassiert mir, — wia wird denn dö's g'macht?"

Ich: „Ja das kann man nicht so leicht erklären, da werden die Szenen probiert, der Apparat steht bereit und dann wird gedreht."

Der Beamte: „Geh'ns hör'ns auf, dös is a Schwindel. Mir kennans' nix derzähl'n. Do Schauspieler schicken Ihna do Photographien und dö werd'n nach'er z'samm'g'stellt."

Ich: „Kann ich das Sittenzeugnis erhalten oder nicht?!"

Der Beamte: „Werd'n s' nöt keck! — Waren's denn schon amol ei'g'sperrt?"

Ich: „Was?"

Der Beamte: „Ob 's schon amol eingekastelt war'n?"

Ich: „Glauben Sie denn Herr Kommissär, ich würde es eingestehen, wenn es wirklich der Fall wäre?"

Der Beamte: „Alsdann, seh'n s', hab' i doch recht! — Warum war'n s' denn eing'sperrt?"

Ich: „Ich verbitte mir das!"

Der Beamte: „Wann's noch amol so schrei'n so lass i Ihna gleich abführn!"

Ich: „Herr Kommissär, ich bitte mir jetzt zu sagen, ob ich ein Sittenzeugnis bekomme oder nicht."

Der Beamte: „Reg'n s' Ihna nur net auf. — Für a Sittenzeignis san s' mir gar net kompetent, da müassen s' an Ihre Heimatsgemeinde schreib'n. Mir bestätigen Ihna nacha nur, daß bei uns im Bezirk wohna tun." — — —

Am Abend desselben Tages fuhr ich zum Heurigen — „verkaufte mei G'wand" — „fuhr in den Himmel" — um mei letztes Kranl" und „haute der Welt ein Loch" wie es so schön in den Wiener Liedern heißt. — — —

Das „Sittenzeugnis" hab ich nie erhalten....



Phot: Ellen Richter

Von

Dr. Wolfgang Alexander

Worum handelt es sich eigentlich bei einer Filmexpedition nach dem Auslande? Es handelt sich darum, eine große und meistens sehr buntgemischte Gesellschaft von Schauspielern, Operateuren, Regisseuren zusammen mit dem notwendigen leblosen Material, als da sind: Kostüme, Kurbelkasten und Rohfilm, über die Grenze zu bringen. Grenzen sind Merkmale von Beschränktheit. Und mit — Zollbeamten kämpfen Expeditionsleiter selbst vergebens. Mitleid über das arme Haupt, das auserkoren wurde, die Bahn frei zu machen und den Weg in das gelobte Filmland zu eröffnen. In den meisten Fällen Mitleid über den Aufnahmeleiter!

Zunächst fährt er Tage, Wochen voraus, um gemeinsam mit dem Regisseur das Terrain zu erkunden, Motive zu suchen und den Schlachtplan festzulegen. Dann kommt eines Tages ein Telegramm: Alles klar, sofort abreisen . . . und man setzt sich getrost und sorglos in die Eisenbahn, zumal sowieso etwas vergessen worden und liegen geblieben ist. Was gebraucht nun der reisende Schauspieler als unentbehrliches Requisit? Er braucht weder guter Laune zu sein, noch über die niedrige Gage zu schimpfen (denn er bekommt doch nicht mehr). Er braucht einzig und allein einen Paß. Dieser Paß hat für einen Schauspieler eine besondere Bedeutung, denn er ist das einzige Mittel, um sowohl den wahren Namen als auch das wahre Alter des Besitzers festzustellen. Eine höchst unangenehme Sache, solch ein Paß. Im übrigen wird beim Uebertritt in ein fremdes Land keiner Nationalität besondere Schwierigkeit gemacht, außer den Russen, in denen man, mögen sie noch so harmlos

sein, sogleich Revolutionäre und Anarchisten erblickt. Der mitgenommene Rohfilm wird mit einem verhältnismäßig hohen Zoll belegt, der jedoch für das wieder eingeführte belichtete Material zurückerstattet wird.

Nehmen wir nun an, unsere Expedition sei meinetwegen in Barcelona angekommen. Das Wetter, das bis zur Ankunft glänzend war, verändert sich selbstverständlich mit einem Schlage. Tagelang wartet man auf die richtige Filmsonne. Aus einer Expeditionsdauer von 14 Tagen werden sechs Wochen, und von Hause drängt ein Telegramm nach dem anderen von der hochlöblichen und mit Recht sehr sparsamen Filmdirektion zur Beschleunigung. Da Müßiggang aller Laster Anfang ist, so kommen auch die Schauspieler auf allerhand schlechte Gedanken, indem sie nämlich mit einem Mal feststellen, daß sowohl die Unterkunft als auch das Essen außerordentlich schlecht und durchaus nicht ihren Wünschen und Ansprüchen Genüge tut. Wer ist an allem schuld? Der Reisemarschall, der Aufnahmeleiter. Die Diva beklagt sich über die zu geringe Aussicht von ihrem Hotelzimmer. Sie hätte gern mehr Meer gehabt und weniger Palmen. Bei dem ersten Liebhaber ist es umgekehrt, außerdem vermißt er eine hinreichend gekachelte Badewanne und die Bohnen im Kaffee. Es ist außerordentlich schwer, Menschen verschiedener Anlagen und dazu noch verschiedener Nationalitäten unter einen Hut zu bringen, aber schier unmöglich, unter ein Hoteldach eine Schar von Künstlern. Ich betone das Wort Künstler! Zum Künstler gehört nämlich, daß er Launen hat und außerordentlich nervös ist. Erst bei einem gewissen Grad von Nervosität fängt das Genie an. Und vielleicht gehört die Nervosität wirklich dazu. . . .

Bisweilen kommt es sogar vor, daß auf ein paar Stunden das Wetter ein Einsehen hat und man wirklich ein paar gute Aufnahmen drehen kann, unter freudiger Anteilnahme der gesamten Bevölkerung. Ueberhaupt wird gewöhnlich die Erfahrung gemacht, daß deutsche Filmleute im Ausland viel freundlicher behandelt und empfangen werden, als zu Hause. Auch von seiten der Behörden! Noch vor ein paar Jahren hinderten die unerfreulichen Valutaverhältnisse das Reisen ins Ausland. Heute filmt man, sind Außenaufnahmen nötig, viel lieber im Auslande als im Inlande. Abgesehen davon, daß schöne und wirksame landschaftliche Motive besonders in den südlichen Ländern gefunden werden, hat das seinen Grund in der größeren Beweglichkeit, die eben den Filmmenschen im Ausland gestattet wird. Es ist vorgekommen, daß der Kommandant eines italienischen Forts für mehrere Tage sein Befehlsbereich einer deutschen Filmgesellschaft zur Verfügung stellte. Es ist erlaubt gewesen, mitten in der belebtesten Gegend der Großstadt Paris Szenen zu kurbeln, selbst unter dem Umstande, daß in der betreffenden Straße 10 Minuten lang jeder Verkehr stocken mußte.

Südliche Länder, wurde gesagt, werden von den Filmexpeditionen bevorzugt, dabei ist besonders an Italien, Spanien, auch an den Balkan zu denken. Ein weiterer großer Vorteil, der im Süden sich darbietet, das ist die heiße, helle Sonne am klaren, tiefblauen Himmel — das heißt, wenn der Himmel blau ist und die Sonne scheint. Denn in dieser Hinsicht hat man gerade während des letzten abnormen Winters unangenehme Erfahrungen gemacht. In Süddeutschland brachen die Knospen auf, in Rom lag Schnee, und an der Riviera tobte Sturm und Regen.

Kehren wir wieder zu dem Sorgenträger der Expedition, dem Aufnahmeleiter, zurück. Er trägt die Sorgen, denn er trägt die Reisekasse, und ob am Ende alles stimmt, das ist Zufall und Schicksal. Mit verstörtem Gesicht sieht man ihn bereits nach einer Woche herumlaufen, halb geistesabwesend vor sich hinsingend: Ach, wär'n wir zu Hause, ach, wär' es vorbei . . . Dem Aufnahmeleiter geht es in diesem Falle wie dem chronischen Säufer: er ist froh,

wenn er wieder „über die Grenze ist". Endlich kommt der Tag, an dem es der Heimat zugeht. Gewinn der Reise: ein paar tausend Meter — trotz und alledem — herrlich belichteten Negativs, Verlust der Reise: 2 Lederkoffer, die falsch deklariert, sich auf der Reise nach der Türkei befinden. Kurz nach der Ankunft begibt sich die Diva in ärztliche Behandlung. Nachwehen einer Bergkrankheit, schlechter Appetit, anhaltende Migräne — und verklagt die Firma auf Schadenersatz für einen unbrauchbar gewordenen kostbaren Abendmantel, der als Opfer seines Berufes während der Aufnahmen an einer Taxushecke hängen blieb. Sonst ist aber alles in bester Ordnung. Der Regisseur hat zwar noch viel Arbeit zu leisten. Vorerst aber prangt in den Zeitungen eine der beliebten und so außerordentlich inhaltsreichen Pressenotizen:

> „Soeben kehrte die Filmexpedition der Ta-tü-ta-ta-Gesellschaft aus Siam (Pseudonym für Barcelona) zurück, wo die Außenaufnahmen für den neuen Großfilm „Im Banne des sechsten Erdteils" gedreht wurden. Die Innenaufnahmen werden noch ca. 8 Tage in Anspruch nehmen. Man darf auf den „Sechsten Erdteil" außerordentlich gespannt sein. . . . ."

Und die Leser lesen's und staunen.

Vom Reisen überhaupt

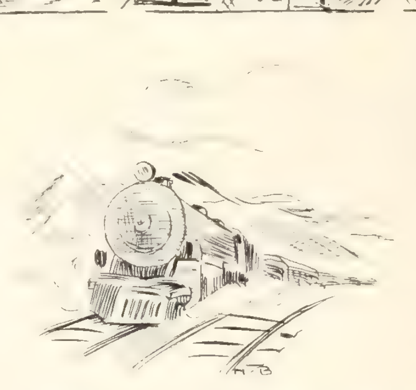
Von

Margit Barnay

Wenn einer eine Reise tut, so nimmt er gewöhnlich ein Kursbuch zur Hand, studiert genau alle Zugverbindungen, bestellt sich angemessene Hotelzimmer, zieht sodann den Baedeker zu Rate, um ja nichts von



Margit Barnay in der Bernina-Gruppe



irgendwelchen Sehenswürdigkeiten zu versäumen, kurz, er macht sich einen gründlichen Reiseplan und kommt dann in dem stolzen Bewußtsein wieder: alles von der Reise gehabt zu haben, was eine Reise bieten kann. Diese gründlichen Menschen flößen mir große Achtung ein, weil ich es selbst noch niemals zu so achtungswürdiger Korrektheit gebracht habe. Für mich ist Reisen eine Leidenschaft — nein — lebensnotwendig, nötig wie Essen, Trinken und Atmen. Aber ich muß herumvagabundieren können, ohne heute wissen zu müssen, was morgen sein wird; aufs Schiff gehen, weil ein blaues Wasser lockt, tagelang in irgendeinem kleinen Nest sitzen bleiben, weil vielleicht dort schönere Blumen stehen als wo anders; einen Berg besteigen, weil die Höhe lockt, — das ist für mich der Begriff des Reisens.

Als Kind mit Kunst aufgezogen, wie andere mit Milch aufgezogen werden, bin ich heute sogar so „profan", daß ich oft lieber in den blauen Himmel gucke, als in ein Museum zu gehen, das man eigentlich gesehen haben „muß". Ich m u ß gar nichts, wenn ich außerhalb meines Pflichten- und Berufskreises in der Welt herumgondele, und das ist herrlich zu wissen. Ich k a n n heute extra nach London fahren, nur um einen Abend lang die Pawlowa, diese gottbegnadete Frau, tanzen zu sehen, — werde vielleicht auf eine Stunde nach Amsterdam oder Kassel fahren, um dort „Die Nachtwache" und hier den „Segen Jakobs" wiederzusehen, werde sicher nicht Florenz verlassen, ohne das „Porträt" eines unbekannten Mannes" von Tizian im Palozzo Pitti besucht zu haben — denn auch in diesen Dingen gibt es für mich Lebensnotwendigkeiten, — aber ich bringe es auch fertig, tagelang in Rom zu sein, ohne den Vatikan oder ein einziges Museum zu sehen.

Jetzt ziehe ich mir sicher die Verachtung aller gründlichen Leute zu, nicht wahr? Aber auf die Gefahr hin, es mit diesen allen zu verderben: ich habe es wirklich schon fertiggebracht. Ich habe allerdings Rom, diese ewig lebendigste aller Städte, schon als Kind gekannt und damals alles gesehen, was es an Kunstschätzen gab. Damals rasten noch nicht die Autos durch die Straßen, sondern die schönen vornehmen Equipagen fuhren in langer Reihe nachmittags zum Korso hinauf, hielten ein halbes Musikstück lang auf dem Pincio und glitten langsam durch die abendliche Stadt zurück. Ich weiß, daß mir schon damals Rom als Inbegriff der Lebensfreude und Lebenskultur erschienen ist, weiß noch, welchen Eindruck es mir machte, als nach einem kleinen Diner, zu dem ich bei Freunden mit meinen Eltern gehen durfte, Tuberosen auf silbernen Tabletts gereicht wurden, während man noch bei Tisch saß — als letzter Gang sozusagen, um den Essensgeruch zu vergessen und zum gesellschaftlichen und künstlerischen Teil des Abends überzuleiten. In dem damaligen Rom — ich spreche von 1913—1914 — kam man schon manchmal in den Salons n a c h dem Essen zusammen — in großer Toilette — und die besten Köpfe der Gesellschaft — ich entsinne mich Scamballis und des weißen Kopfes des alten Orsini — unterhielten sich dann ein paar Stunden angeregt, musizierten, tauschten Meinungen aus — alles strahlte von Eleganz, Lebenslust, die Tische und Büfetts waren mit Beeten von Rosen bedeckt — Rom wußte eben zu leben!

„Hartleben sagt einmal: „Rom ist eine Krankheit, die einem im Blute bleibt", — und so jung ich damals war — mir i s t Rom im Blute geblieben all die Jahre! Man ist doch nur so kurze Zeit jung und so schrecklich lange alt, und in dieser schrecklich langen Zeit wird man so schrecklich viel Zeit haben,

Museen zu durchwandern und vergangene Zeiten zu studieren; — warum denn jetzt das wirkliche Leben über Altertümern versäumen?

Im letzten Jahre war ich wieder in Rom, — bin morgens nach Tivoli hinausgefahren, habe Stunden in den Fensterbogen der Villa d'Este gesessen und auf die sonnendurchdunstete Campagna hinausgesehen, oder auf dem dunklen Rasen gelegen und den Wasserspielen zugehört, habe dann, nach Rom zurückgekehrt, in irgendeiner kleinen Trattoria allerlei feine, kleine Gerichte gegessen und den jungen süßen Wein dazu getrunken, bin gegen Abend auf den Pincio hinaufgeschlendert, um Rom unter einem glasgrünen Himmel versinken zu sehen, — scharlachrot und violett gekleidete Züge von Priestern zogen auf diesem hellgrünen Hintergrund vorüber —, habe dann die halbe Nacht in irgendeinem Café auf der Straße gesessen und in das Brodeln der nächtlichen römischen Straßen hineingehorcht —, und bin tief beglückt von dieser wunderbaren Stadt abgefahren, in der oft arme verhetzte Reisende ihre Nervenkraft beim gewissenhaften Pensum des Baedekers verlieren.

Aber ich bleibe bei Rom hängen und will doch eigentlich von etwas ganz anderem erzählen, von dem, was mir seit meiner Kindheit das Heimatlichste und Verwandteste ist: von den Bergen. Ich weiß nicht, ob der ausgesprochene Hang zum Meer oder zu den Bergen von Natur aus in den Menschen drin liegt oder ob er durch die Eindrücke der Kindheit bestimmt wird. Fast möchte ich das letztere annehmen. Bei mir persönlich ist die Erinnerung an meine Kindheit so eng mit der an die Berge verbunden, daß sicher durch diese ersten Eindrücke die ständige Sehnsucht nach den Bergen in mir lebt. Wie im Unterbewußtsein trage ich z. B. das vage Bild einer riesigen blumigen Wiese in mir, über die hinaus man in unendliche Ferne sah. Die Ausmaße meiner Vorstellung sind so groß, weil ich selbst — so sehr klein war: dieses verschwommene Bild stammt nämlich aus meinem vierten Lebensjahr, von einer Höhe bei Bozen. Von meinem sechsten Jahr an erinnere ich mich ganz bewußt. Wir waren damals lange in der französischen Schweiz, und der Genfer See, die Narzissenwiesen von



Margit Barnay mit ihrem Gatten in den Schweizer Zentralalpen

Glion, das nächtlich erleuchtete Caux, die Rosen des Friedhofs von Montreux, alles ist lebendig in mir, als wäre es gestern gewesen.

Mein Vater, der die Berge leidenschaftlich liebte, erzog mich ganz zu seinem Gefährten. Er trainierte mich, daß ich als elfjähriges Kind wie eine Uhr ging. Damals machte ich meine ersten Gletschertouren mit ihm in der Bernina. Ich wurde der reine Gletscherfloh. Kleine Spalte war mir zu breit, und all mein Ehrgeiz ging nur in der einen Richtung, alle „Piz“ „machen“ zu dürfen, die — ich eben noch nicht machen durfte. Ich erinnere mich heute noch genau, mit welchem brennenden Neid ich hörte, daß ein zwölfjähriger Knabe den Piz Bernina selbst bestiegen hatte. Ich war damals genau so alt und konnte diese Konkurrenz nicht verwinden, bettelte meinen Vater daher tagelang, mich mit den Führern allein hinaufzulassen, und war todunglücklich, als er es mir abschlug. Er fühlte sich eines beginnenden Herzleidens wegen nicht mehr kräftig genug dazu und möchte mich nicht allein gehen lassen. Aber die umherliegenden Gletscher, Norteratsch, Rosegg usw., haben wir doch mehr oder weniger im Laufe mehrerer Jahre gemacht.



Im Karst   Eine Filmexpedition unter besonders erschwerenden Umständen

Eine meiner allerersten Touren war der Piz Corvatsch — eine an sich ganz unkomplizierte Gletschertour, die aber in Anbetracht meines Alters, oder besser gesagt: meiner Jugend, denn ich war, wie erwähnt, höchstens elf Jahre alt, immerhin eine Ausdauerprobe für mich war. Ich greife gerade diese Tour heraus, weil sie ein lustiger Beweis für meinen alpinen Ehrgeiz war. Ich wachte nämlich am Morgen vor dem Aufstieg mit einer schweren Erkältung auf, die einen gänzlich steifen Hals zur Folge hatte. Wir waren damals in Pontresina, von wo aus wir überhaupt alle Touren der Umgegend machten. Ich hatte noch niemand etwas von meiner Krankheit gesagt —, da trat mein Vater mit den Worten ins Zimmer: „Willst du heute mit auf den Corvatsch? Das Wetter ist gut, und ich habe einen guten Führer.“ In fünf Minuten war ich angezogen; an meinen Stiefeln fehlten Nägel, die Gletscherbrille war zu reparieren, aber pünktlich um 3 Uhr nachmittags war ich mit allem fix und fertig und stieg mit den anderen zur Hütte auf.

Diese Nacht war vielleicht die landschaftlich schönste, die ich je auf einer Hütte erlebt habe. Es war Vollmond, und die ganze Berninagruppe lag in einem blauschimmernden, zaubernden Licht vor uns. Sehr spät entschlossen wir uns zu einer kurzen Ruhe. Zum Schlafen kam es kaum. Die Hütte war überfüllt. Zudem spielten die Führer die ganze Nacht ein besonderes Kartenspiel, bei dem sie immer mit den Handknöcheln auf den Tisch schlugen —, und zudem war mein Hals so steif, daß ich mich kaum rühren konnte. Aber ich muckste nicht, um nicht zurückgeschickt zu werden.

Gegen 4 Uhr morgens stiegen wir dann, drei Stunden angeseilt, durch sehr weiche Schneefelder, die das Gehen sehr erschwerten — der Schnee war so weich, daß mein Vater über einer Spalte einbrach und es einen tüchtigen Ruck am Seil gab. Und der Hals! — und der Hals! . . .

Doch dann war ich oben, und da war alles vergessen! Da lag die leuchtende weiße Welt zur Linken, und rechts in langer Folge die blauen Seen von Sils Maria, Silvaplana, Maloja bis zum blauverschwimmenden italienischen Horizont.

Der Abstieg nach St. Moritz wurde mir dann doch verflixt schwer — und wo das Ziel erreicht war, merkte ich erst, wie jämmerlich mir zumute war; aber erst in St. Moritz bat ich meinen Vater, für die letzte Stunde bis Pontresina einen Wagen zu nehmen. Ich soll dann 16 Stunden wie eine Tote geschlafen haben, aber stolz war ich, wie ein kleiner „Schneekönig". Ich war ganz überzeugt davon, daß ich nur einmal einen Hochtouristen heiraten könne. Das war Ehrensache.

Und nun habe ich wirklich einen Mann geheiratet, der zwar nicht Bergführer von Beruf ist, — sondern schöne Häuser baut, — aber die Berge genau so leidenschaftlich liebt wie ich und mit mir genau so vergnügt in der Welt herumstrolcht, wie es einstmals mein Vater mit mir tat. Im vorigen Jahr haben wir die südliche Schweiz durchstreift, sind von Lugano aus in die Berge gestiegen, in die narzissenbewachsenen Täler von Tesserete, die dolomitenähnliche Zacken säumen; haben die kleinen vergessenen Ortschaften an den frühlingshaften Seen aufgesucht, sind durch alle menschenmöglichen Tunnels gefahren — durch den Gotthard, durch den Simplon, den Lötschberg, sind in die weißen Gletscherstürze von Saasfee gewandert und von dort über die Berge nach Zermatt, immer höher hinauf auf den Gornergrat, und haben dort dem Monte Rosa, dem Matterhorn, Breithorn und den Michabellen Grüß Gott! gesagt.

Und dann fiel es uns plötzlich ein, „gen Süden zu ziehen", wie es immer so schön in der deutschen Geschichte heißt; und auf dem Schiff von Neapel nach Sizilien sind wir plötzlich auf den lustigen Gedanken gekommen, bis Tunis weiterzufahren, um doch einmal in dem Erdteil gewesen zu sein, wo „die Affen wachsen". Dann wieder Sizilien. Dieses rostbraune, wilde Sizilien mit seinen schwarzbärtigen Sarazenengesichtern. Hochsommer dort unten, — das ist Afrika! Alle Fremden waren längst geflüchtet. Wir sind in diesen romantischen Bergen herumgestiegen, auf den alten Kastellen und Sarazenentrümmern, und haben dieses seltsame Land, in dem noch wirklich die Vendetta herrschen soll und es nach Brigantengeschichten wispert, durchgestöbert, wie Kinder ein Märchenbuch. Das Meer ist dort im Sommer wie dunkler Stahl, oft erschreckend, wie eine zähe unbewegliche Masse, — rotbraune Berge stürzen 2000 Meter hoch daraus empor, die Luft steht mittags still vor Glut; — ich hatte oft das Gefühl, es müsse im nächsten Augenblick etwas Furchtbares geschehen und habe schon zum Aetna hinübergeschaut, der in ewiger Ruhe in den Himmel qualmt — und — wartet.

Und doch wird einem der Abschied von Sizilien unendlich schwer, vielleicht, weil es für uns Nordländer doch schon etwas Jenseitiges von Europa bedeutet. Menschen, Landschaft, Luft und Sonne — alles ist schon afrikanisch, geheimnisvoll, weil es fremd ist . . . . . Und von einem andern Land muß ich auch noch erzählen, das vielleicht noch fremder und eigenartiger, wenn auch nicht annähernd so schön, ist. Eine Filmreise brachte mich nach jahrelangem Eingesperrtsein in Deutschland — nach diesen schrecklichen Kriegsjahren, in denen die Welt für uns vermauert war —



nach Dalmatien. Durch Böhmen über Prag, über Agram hinunter in den Orient, über Sebenico, wo man die ersten Pluderhosen und Feze sieht, nach Spalato. Besternte Nächte auf der Adria, springende Delphine, die mit lautem Schlag unser Schiff begleiten und feurige Spuren, Spuren von Meerleuchten hinterließen, und dann — der Karst. Ich habe Menschen gesprochen, die die halbe Welt bereist und mir gesagt haben, daß sie nirgends ein so eigenartiges Gebirge wie den Karst gefunden haben. Die Bewohner erzählen, daß der einstige Baumbestand von den Italienern abgeholzt und Venedig auf den Pfählen erbaut sei. Heute ist alles ausgestorben dort oben, die Bewohner leben, ergeben wie die Tiere, in ihren rohen Steinhäusern, die nicht selten einer der furchtbaren Orkane zusammenfegt. Ueberall sieht man droben in den Bergen so einen Steinhaufen. Man läßt ihn liegen und baut ein anderes Haus. Man geht eine Stunde weit, um einen Eimer Wasser zu holen, geht drei bis vier Tage durchs Gebirge, um sein bißchen Vieh auf dem Viehmarkt zu verhandeln, — und wandert doch nicht aus. Man „gehört dazu" und bleibt eben dort — verwachsen mit dem steinernen Boden.

Wir hausten zwölfhundert Meter hoch in einem der wenigen Nester, die es droben gibt. Um uns herum dehnten sich endlose weiße Trümmerfelder, überall Felstrümmer, als wäre vom Himmel ein riesiger Steinschlag geschehen. Nachts geistert das Mondlicht über diese große Oede ohne Baum und Strauch — es ist so unheimlich, daß man oft das Gefühl hat, irgendeine Erscheinung, wie der Hund von Baskerville, müsse jetzt über die weißen Blöcke herankommen. Und eine Stille . . . Auf dem Styx kann es nicht stiller sein.

Erst die Rückreise führte uns wieder in die Welt: vorbei an Piccolo Lusin, Zara, über Triest, die Hohen Tauern, durchs Salzburgische hinein in den strahlenden Bergfrühlung. In Berchtesgaden waren die Berge voll Schnee, die Wiesen übersät von Himmelschlüsseln, blühende Obstbäume säumten alle Wege —, es ist gar nicht zu sagen, wie schön die Welt sein kann!

Mein Traum ist es immer, eine jahrelange große Weltreise zu machen und mir einmal später dort, wo es am schönsten war, mein Haus zu bauen.

Bis jetzt reise ich nur allerdings erst selbst im Film voraus.



Stunden der Rast im Angesicht des Matterhorns

Der bekannte Kunsthistoriker Dr. Cohn-Wiener erzählte mir neulich, daß er auf einer zwölfmonatigen Studienreise durch Zentralasien in Samarkand meinen Film „Die Tigerin" gesehen habe. Das Kino war primitivster Art, ein dumpfes Orchester schlug „die Musik", die Muselmänner setzten sich verlegen mit den Holzbänken auseinander, da sie lieber hocken als sitzen wollten, und dem erstaunten Volk wurde die Jungk-Urgißsche Filmliteratur von einem richtigen Kinoerklärer vom Russischen ins Uzbekische übersetzt.

Wie wäre es, wenn ich einmal nach Zentralasien zur „persönlichen Anwesenheit" führe? Der Erfolg wäre sicher groß gewesen, denn —: Dr. Cohn-Wiener hat in zwölf Monaten kein entschleiertes Frauenantlitz gesehen, und wo so wenig Konkurrenz ist, hätte ich doch sicher Chancen!

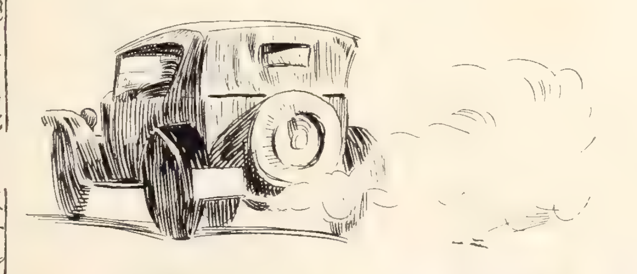
Rivieratage

Von

Dary Holm

Die Riviera ist für den normalen Nordeuropäer ungefähr das, was für den Berliner — der Grunewald ist. Man sehnt sich eine ganze Weile dorthin, weil man so viel Schönes und Vorteilhaftes davon hat erzählen hören, — und wenn man da ist, so bleibt man . . ., na ja, man bleibt eben ein wenig enttäuscht stehen. Nicht etwa wegen des Meeres: das Meer ist tatsächlich sehr schön blau, und der Himmel tut dasselbe. Auch die Berge entsprechen den Erwartungen, wenn man eben gerade hinsieht — oder aber, wenn man eine Stelle gefaßt hat, an der die Berge recht dicht am Strande stehen. Aber mit den Menschen dort unten ist das eine eigene Sache.

Fahre ich in den Grunewald hinaus, so weiß ich, daß in Schlachtensee ein anderer Verkehr ist als in Hundekehle; ich weiß sogar, daß Hundekehle besseren Besuch hat — d. h. qualitativ besseren Besuch — als etwa Onkel Toms Hütte oder die Krumme Lanke. Aber von der Riviera bilde ich mir ein, sie müßte von Genua bis Marseille ausschließlich Kavaliere und Damen aufweisen, nur Kavaliere — und nur Damen . . . auf der ganzen Strecke und soweit das Auge reicht. — Und dann — diese Eleganz! An der Riviera promenieren die Leute bereits vormittags im Frack; aus dem Smoking kommen die Männer aber ganz sicher nicht heraus, solange sie das Mittelmeer vor Augen und im Herzen haben. Und die Damen — große Toilette gleich nach dem Aufstehen und größte Toilette bis spät in die Nacht hinein, ob man nun in Cannes, in Nizza oder in Monte Carlo sein mag.





Ja, so denkt man sich das, eben weil man die Riviera nur von den Reisebeschreibungen solcher Leute kennt, die offenbar dafür bezahlt bekommen, in der ältesten Engländerin — ich meine, eine Dame von 65 Jahren ist bereits alt — noch ein junges begehrenswertes Mädchen voller verführerischer Reize zu sehen. Ich gebe mich jedenfalls über die Zustände im 60. Lebensjahr keinen übergroßen Erwartungen hin, nachdem ich die frühlingssonnenhaften Rivieratage von 1925 überstanden habe, ohne Schaden an der Sehkraft meiner Augen zu nehmen. Ich kam schließlich nicht umsonst von Paris aus ans Mittelmeer; ich atmete freier, als ich die ungeheure Helle der Lichtreklamen vom Montmartre hinter mir wußte und aus dem nassen Schmutz der französischen Hauptstadt in den Blütenduft des Südens hinübergewechselt hatte; aber diese Aeußerlichkeit war auch alles. Wirklich —, doch ich will ausführlich erzählen.

Zunächst war es ein neues Leben. Wochenlang hatten wir den grauen Regenhimmel von Paris über uns gehabt, und in einer Fahrt von knapp 24 Stunden hatten wir die Sonne, hatten wir den lachenden Frühlingshimmel erreicht. Wir hatten es fast vergessen, daß es noch Menschen gibt, die unter Palmen und Rosen in lichten Sommerkleidern spazieren gehen, — wir hatten kaum noch eine Erinnerung daran, daß die Kirschbäume zu blühen vermögen . . . und daß Mimosen, Tulpen und Nelken Dinge sind, die man nicht nur in den Blumenläden in der Avenue de l'Opéra zu kaufen gezwungen ist. Im Januar — badende Menschen am Strande!

Im Anfang kann man den Wechsel kaum begreifen; — doch hat man das Auge erst daran gewöhnt, von der etwas aufdringlichen, farbenprächtigen Natur abzuschweifen auf die Wesen, welche nun einmal für uns Menschen immer im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit stehen, so muß man die Beobachtung machen, daß unter den anwesenden Badegästen die alten, sehr alten Engländerinnen überwiegen. Engländerinnen sind sie ja alle, diese Frauen, die mit der unvermeidlichen Brille den Strand bevölkern; — aber wenn man stundenlang



Dary Holm als Mittelpunkt einer Adria-Expedition — Phot.: Hape-Film

auf der herrlichen Promenade in Nizza spazierengeht, so legt es sich einem doch sehr fühlbar auf die Lunge, daß man so gar keine jugendliche Eleganz antrifft. Früher mag es schöne Menschen mit schönen Kleidern dort gegeben haben, aber heute findet man die stilvolle Vornehmheit nur hinter den fabelhaft aufgemachten Schaufenstern.

Wie ich schon sagte: wir kamen aus Paris. Und „wir“— das waren Schauspieler jeder Art und jeden Geschlechts, nämlich alles das, was Harry Piel für seinen Film „Schneller als der Tod“, um sich versammelt hatte. Auch Albert Pauly gehörte zu ihnen, und er war es auch, der auf die vielversprechende Idee kam, die Eleganz im Kasino von Monte Karlo suchen zu gehen.

„Ja“, sagte er, „hier draußen ist jetzt wenig zu holen. Aber vor dem Krieg war ich einige Wochen in Monte, — und da finden wir alles, was wir brauchen!“



„Wie die Tage so golden verfliegen . . .“
Dary Holm bei Bordighera

Harry Piel selbst kam es noch mehr als uns auf gutgekleidete Menschen an, denn ein Film, der an der Riviera spielt, muß, wenn er nicht unecht wirken soll, unbedingt in den vornehmsten Garderoben schwelgen.

Daher war es, als uns endlich das Kasino als Sammelstätte der guten Garderoben in Aussicht gestellt wurde, nur zu begreiflich, daß Pauly uns ermahnte: „Zieht euch bloß elegant an, — sonst fallen wir dort unangenehm auf . . . und blamieren wollen wir doch unser deutsches Vaterland nicht!“

Also — ich hatte während der ganzen Fahrt nach Monte Herzklopfen; und neugierig war ich zum Steinerweichen. Noch beim Eintreten in das weltberühmte Haus hielt das Herzklopfen an; wir mußten die Pässe vorzeigen . . . alles verlief anstandslos. Man begrüßte uns als Deutsche sogar mit einem aufrichtig gemeinten deutschen „Viel Vergnügen!“, doch war dies auch die letzte Veranlassung, das Herz auf seiner hohen Tourenzahl zu erhalten. Denn kaum

waren wir im Innern dieses zu Unrecht als „Spielhölle" verschrieenen Etablissements angelangt, als auch schon die zweite furchtbare Enttäuschung meiner Rivieratage zum Durchbruch kam.

Wie stellen wir uns denn den Spielsaal vor? Wir glauben, man ginge da auf schwellenden Teppichen einher, eine unheimliche Stille herrsche, fabelhaft vornehme Leute liefen mit vor Aufregung roten Gesichtern herum, das strahlende Licht unermeßlich luxuriöser Kronleuchter breche sich in unzähligen Brillanten in Diademen und an ringgeschmückten Fingern . . ., und statt dessen kommt man nun in einen riesengroßen, leidlich hell erleuchteten Saal mit etwa zehn großen Spieltischen, vollbesetzt mit Menschen, welche wie auf der Börse oder wie in einem Theater nach einem sehr aufregenden Akt murmeln und „Rhabarber" brubbeln. Dazu: von Teppichen keine Spur . . . und von Eleganz auch nicht.

Ach, was waren das für Menschen. Wir fielen im Abendanzug direkt auf; außer uns und noch einigen Herren, gleichfalls Deutschen, war niemand für den Abend angezogen. Nicht einmal eine dunkle Kleiderfarbe herrschte vor. Und die Frauen! Auch hier dominierten die Engländerinnen, mit Altersstufen, die zusammen Tausende von Jahren ausmachten.

Wäre ich nur nie in den Spielsaal von Monte Carlo gegangen! Dann schwebte noch heute ein prunkvolles Bild vor meinen Augen, — und dann würde ich noch heute an die Leidenschaft der hasardierenden Menschheit glauben. Denn was waren das für Männer? Man konnte sie in keine rechte Kategorie von Menschen einreihen: waren es Fabrikanten, Schauspieler, Aristokraten, Arbeiter, Zitronenbauern — oder Fischer? Und das waren die Spieler von Monte Carlo?

Ich bin dessen sicher: keiner von diesen Leuten wird den sogenannten „Selbstmörderpark" des Kasinos um eine Sensation bereichern; denn sie alle stierten jedem verlorenen 10-Francs-Chip nach — und mehr als diese 10 Franken verloren sie nicht, weil sie nicht mehr riskierten. Es ist sowieso ein ernüchternder Anblick, daß nur noch Chips auf den Tischen hin und her geschoben werden, Gold aber nicht mehr rouliert. Ich glaube, daß den Spielern die große Geste abhanden gekommen ist, seitdem sie die Chips vor dem Eintritt in das Spiel kaufen müssen; — weil ihnen beim Einsatz die Erregung des Momentes fehlt, sind sie kleinlich und engherzig geworden. Ich selbst habe ja auch nur . . . 10 Franken eingebüßt; das war das Lehrgeld, der Tribut, den ich dem Fürsten von Monako gezollt habe.

Aber das waren alles nur vereinzelte Stunden; neben diesen schmerzlichen Enttäuschungen waren meine Tage der Arbeit geweiht — vom ersten bis zum letzten Sonnenstrahl. Was gab es nicht für Motive zu suchen, und natürlich Motive, die nicht bereits vor uns von jedermann entdeckt sein durften. Da galt es, in die verstecktesten Winkel zu kriechen und das ganze Ensemble mitzuschleppen. Es ist schon so: auf einer Filmexpedition lernt man in vier Wochen mehr von einer Gegend kennen, als ein Vergnügungsreisender in einem Vierteljahr. Die vergnügungsreisenden Engländerinnen promenieren vermutlich acht Wochen lang alltäglich auf derselben Promenade; w i r mußten für jeden Tag ein neues Motiv ausfindig gemacht haben und uns mit mehr oder weniger Emotionen davor aufbauen. Und das war nicht nur an der Riviera so, sondern auch in Paris.

Schließlich war ja auch unser ganzer Pariser Aufenthalt eine Filmreise: Harry Piel hatte es sich in den Kopf gesetzt, einen großen Teil der Atelierszenen im Gaumont-Studio in Paris zu drehen, wozu ein ganzes Aufgebot deutscher Künstler an den Strand der Seine entführt werden mußte. Für jemand, der die bequeme Lage, den Arbeitseifer und die Akkuratesse in deutschen Ateliers gewohnt ist, bedarf das Arbeiten in Paris einer besonderen Umstellung. Das

Gaumont-Studio liegt beispielsweise eine ganze Automobil-Stunde außerhalb der Hauptstadt; man muß über Montmartre hinausfahren, lernt eine schmutzige Gegend mit engen Straßen und unsauberen, schleichenden Menschen kennen — und bemerkt bei seiner Ankunft im Atelier, daß einem eigentlich schon aller Mut in die Schuhe gerutscht ist. Endlich hält das Automobil in einer elenden Straße, — und noch immer ist nichts von einem Atelier zu sehen. Man muß erst einen langen Gang passieren, ehe man in die riesengroßen, aber furchtbar ungemütlichen Werkstätten der französischen Filmkunst eindringt.

Uns wurden schmutzige, dunkle Garderoben angewiesen; draußen grauer Regenhimmel, — drinnen ein unfreundlicher, ungeheizter Ankleideraum. Was jeder von uns sich angesichts so ungewohnter Verhältnisse wünschte, brauche ich wohl nicht auszusprechen?

Aber es gibt für die Filmdarsteller Ablenkungsmittel, um über jedes Ungemach hinwegzukommen: m a n s c h m i n k t s i c h.

Und dann sollten die Aufnahmen beginnen. Jedoch nichts klappte. Und vor allem waren die Leute unser deutsches Arbeitstempo nicht gewöhnt. Kaum hatten wir begonnen, da — plötzlich: mitten in der Szene ging das Licht aus. Was war geschehen? Es war Punkt 12 Uhr, und die Herren Arbeiter gingen zu Tisch. Wo wäre eine gleiche Disziplin — oder eine gleiche D i s z i p l i n l o s i g k e i t in einem deutschen Atelier denkbar? Aber man muß sich im fremden Lande nach den fremden Sitten richten, und mithin saßen wir alltäglich zwei Stunden in einer kleinen Kneipe auf der anderen Straßenseite, geschminkt und mit einem Mantel über den bloßen Schultern, in hellem Abendkleid und in Brokatschuhen . . . und verzehrten unsere mitgebrachten Stullen. Der Kochkunst dieser Nordpariser Wirtsleute trauten wir ja nicht allzuviel zu. Bei zehn Personen hätte der Laden wegen Ueberfüllung schon geschlossen werden müssen, aber da die Gaumont-Studios keine Kantine besitzen, drängten wir uns, 30 oder 40 Personen, zusammen, mußten auf dem meterlangen Tische mit Hund und Katze einen Friedenspakt schließen und waren bisweilen heilfroh, wenn der Wirt uns ein Weinfaß hereinrollte, um den übervollen Tisch damit entlasten zu können. Das einzige, was wir in diesem Lokal außer Wein käuflich zu erwerben wagten, waren Oelsardinen; hier glaubten wir wenigstens dessen sicher zu sein, daß die Zustände in der Küche sich nicht auf das Innere der Büchse übertragen hatten.

Unter solchen Verhältnissen haben wir, obwohl offiziell um fünf Uhr Schluß der Aufnahmearbeit war, bis 9 und 10 Uhr abends durchgearbeitet und dann erfolgte nachts die Rückfahrt durch eine Gegend, der man nicht einmal am Tage traute. — Wirklich, nirgendwo kann der Mensch sich unsicherer und unbehaglicher fühlen als unter Menschen, und wenn ich heute vor die Wahl gestellt würde, eine Filmexpedition in das Innere der Libyschen Wüste mitzumachen oder aber meinen Aufenthalt im Pariser Norden noch einmal von vorn zu beginnen —, nebenbei bemerkt: ein Aufenthalt, der sieben Wochen in Anspruch nahm —, so würde ich unweigerlich der Libyschen Wüste den Vorzug geben.

Womit allerdings nicht gesagt ist, daß ich mich nicht trotz aller hundertjährigen Engländerinnen an der Riviera doch noch wohler fühlen würde, als im zentralen Libyen . . .



Eine Schmieren-Expediton

Von

Ruth Weyher

Vielleicht ist „Schmieren-Expedition" ein hartes Wort, — aber wenn ich heute die stattliche Reihe jener Auslandsreisen an mir vorüberziehen lasse, die auf meine erste Filmfahrt nach dem Lötschental folgten, so will es mir doch scheinen, als ob es nicht nur beim Theater, sondern auch beim Film Schmieren-Truppen gibt. Aber ich darf zu meiner Entschuldigung anführen: es war mein erstes Auslandsengagement, das ich antrat, und der Wunsch, einen verregneten Berliner September mit dem angeblich doch immer sonnigen Süden zu vertauschen, war so lebhaft in mir, daß ich alle Bedenken praktischer und geschäftlicher Natur in den Hintergrund treten ließ. Um es von vornherein zu gestehen: Geld habe ich damals nicht verloren, aber die ganze Aufnahmetruppe war eine so familiäre und auch spießige Angelegenheit, daß ich heute nur mit einem halbfeuchten Auge zurückdenken kann.

Schon als ich abends in Bern ankam und ich nur von einem deutschen Kollegen begrüßt wurde, schwante mir die ganze Größe meines Malheurs. Die Filmgesellschaft, die lediglich aus zwei Herren bestand, ließ sich nämlich bei den Begrüßungsfeierlichkeiten nicht sehen, da sie bereits das Büro geschlossen hatte. So blieben denn der deutsche Kollege und ich am ersten Abend aufeinander angewiesen und ganz und gar den Papiergeldhaufen überlassen, die wir aus Deutschland mitgebracht hatten. Gott sei Dank erreichte uns bereits am nächsten Morgen die Nachricht, daß wir uns unverzüglich zu den ersten Aufnahmen einzufinden hätten, wobei wir mit edlen Duldermienen die Eröffnung mit in den Kauf nahmen, daß die Szenen, in Ermangelung eines Ateliers, in einem Hotel gedreht werden müßten. Ich gehe darüber hinweg, daß der Operateur Dr. Z. bereits bei unserm Eintreffen im Hotel außerordentlich aufgeregt war, ja, mehr als das: beleidigt und in Kampfesstimmung war. Ich kann das übergehen, weil der gute Z. im Verlauf sämtlicher Aufnahmewochen ununterbrochen aufgeregt und beleidigt war und nur innerhalb dieser seiner grundlegenden Charaktereigenschaften gewisse unwesentliche Schwankungen kannte, die aber nicht dazu beitrugen, unsere Zusammenarbeit irgendwie froher zu gestalten. Natürlich mißlangen die Aufnahmen des ersten Tages, weil ich nie im Bilde war. Aber bei den folgenden Aufnahmen hielt ich mich mehr an mein eigenes Gefühl, als an seine Anweisungen, und nie mehr hatte er sich über meine Abwesenheit auf dem Bildstreifen zu beschweren.



Trotz dieses ersten Malheurs sollte es bereits am folgenden Tage ins Gebirge gehen; leider hatte ich keine Nagelschuhe. Ich hatte mir zwar in Berlin ein Paar unzerreißbarer Stiefel gekauft, aber diese „Bergstiefel" erregten große Heiterkeit So mußte ich denn den Direktor um die Rückerstattung meiner Reisespesen angehen, erhielt jedoch statt der erbetenen 160 Franken nur eine Abschlagszahlung von 10 Frcs. Das war sicherlich kein ermutigender An-

fang für meine Abrechnungen mit der Firma. Trotzdem machten wir uns auf den Weg, um ein Paar „Genagelte“ zu erstehen; — was aber half die kühne Absicht angesichts der Tatsache, daß im kleinsten Laden Berns die billigsten Schuhe noch immer 37 Franken kosteten? Und wir hatten nur 22 in unseren gemeinsamen Taschen.

37 Franken — was hätte man dafür in Deutschland alles kaufen können! Meine Stiefel hatten überhaupt nur 38 Papiermark gekostet, also noch nicht ganz drei Franken. Aber plötzlich kam mir eine Erleuchtung: ich eilte ins Hotel zurück und holte meine schönen neuen Schuhe, die hier nirgendwo unter 60—70 Franken zu haben waren. Diese bot ich dem Händler im Tausch an. Die Schuhe gefielen ihm, aber als echter Schwyzer wollte er ein besonders gutes Geschäft machen, und so berief er den ganzen Familienrat zusammen: die Frau, den Sohn und einen Gesellen. Man zog sich zur Beratung zurück. Als man mir nach geraumer Zeit unter vielem verlegenen Drucken und Schlucken für die Schuhe 20 Franken bot, trat ich meinem Kollegen vor Freude dermaßen auf den Fuß, daß er das Gesicht schmerzhaft verzog. Das hielt der Schuster für ein Zeichen des Zögerns, und schnell legte er noch zwei Franken hinzu. Ich war trotz des schlechten Tausches heilsfroh, ein Paar vorschriftsmäßige Bergschuhe an die Füße zu bekommen; hätte ich nur eine recht stattliche Anzahl von Schuhen nach der Schweiz eingeführt, — ich hätte damals den ganzen Film damit finanzieren können!

Dann ging es mit einer Verzögerung von einem Tage in die Berge; wie sehr hatte ich als Flachländerin mich darauf gefreut! Aber wie präsentierte sich das Gebirge mir? Es regnete nicht, nein, es goß in Mollen, als wir im Lötschental ankamen. Drei Dörfchen liegen in diesem langen Tal beisammen: Ferden, Kippel und Wiler. Und das mittelste dieser drei Dörfer war unser Ziel: dort gab es ein Hotel. Durch Schmutz, über Steine und unter stürzendem Regen hindurch wanderten, rutschten und stolperten wir auf unser Ziel los; bis auf die Haut durchnäßt, kamen wir an. Wir waren die einzigen Gäste, denn schon in einigen Tagen sollte das Hotel geschlossen werden.

Beim Diner, nur wenige Minuten später, hatte man dann endlich die ersehnte Muße, sich die Genossen der nächsten Tage anzuschauen. Da war zunächst der Direktor und Regisseur mit Frau, Schwiegermutter und einem kleinen Kinde, das fast ständig, eigensinnig schreiend, auf seinen Knien saß. Da war weiter der kleine, gallige Operateur, der viel aß, dazwischen wütende Blicke umherschickte und alle Unbill des Schicksals als persönliche Beleidigung auffaßte. Neben ihm hielt sich Ebbachen auf, seine noch kleinere Frau, die nie von seiner Seite wich, eine sehr hohe Stimme hatte, bunte Ringelstrümpfchen trug und — eigentlich eine Prinzessin war, wie sie jedem im Vertrauen erzählte. — Dann war da auch der jugendliche Held von irgendeinem Stadttheater, breit, rosig, mit einer Glatze, nie sprechend und immer freundlich lächelnd. — Ein Kapitel für sich war der jugendliche Komiker, dessen Komik darin bestand, daß er nie komisch sein wollte. Er lachte nie, hatte weder Witz noch Humor und wirkte doch unglaublich komisch bei allem, was er tat. Er trug eine dicke goldene Kette am Handgelenk, dazu stets Lackschuhe und ein Einglas, auch im Hochgebirge. Er erhob gegen alles, was einer Strapaze ähnlich sah oder auch nur unbequem war, sofort Protest mit den Worten: „Aber ohne mich!“ Auch einen Hilfsregisseur hatten wir, doch hatte er sich die Tätigkeit eines



solchen wohl anders vorgestellt, denn schon am dritten Tage verließ er, in seiner Künstlerehre aufs tiefste gekränkt, den Schauplatz seiner Untätigkeit.

Schon der nächste Morgen brachte Sonne, herrliche Sonne. Unberührt von der Welt lagen diese drei Dörfchen seit undenklichen Zeiten in diesem tiefen Tal. Geschlechter wurden geboren und starben, ohne je etwas von der Welt jenseits der Bergriesen gesehen zu haben. Nur kühne Bergsteiger brachten Kunde von der bunten Ferne da draußen. Noch heute werden die goldgeschmückten französischen Uniformen, die im Tal blieben, als die Heere Napoleons über die Alpen zogen, wie Heiligtümer aufbewahrt und an hohen Festtagen von den Dorfältesten getragen.

Wie eine Schar ängstlich aneinander gedrückter Küken liegen die Holzhäuschen da. Jedes mit einer gereimten Inschrift versehen. Eine davon ist mir im Gedächtnis geblieben:

WELCHE . ES . DI . ERSTEN . BESASEN .
DI . ERSTEN . ES . MVSTEN . VERLASEN .
DARVM . DER . ES . WIRST . HABEN .
VNDANKBARI . SEIEST . NIT .
VND . GOT . VOR . DI . ABGESTORBNEN . BIT.

Alles, was die Menschen hier in ihrer Bedürfnislosigkeit brauchen, machen sie selbst. Sie haben primitive Webstühle, zimmern und schnitzen ihre Häuschen und Möbel, haben eigene Gesetze und ihre eigene Religion.

Vor langer, langer Zeit ist ein Mönch in dieses Tal gekommen, um ihnen seinen Glauben zu bringen, doch hat er ein Kompromiß schließen müssen. Nun haben sie ein Gemisch von katholischer Religion und Aberglauben. Unter 30 Jahren darf hier kein Mädchen heiraten, denn es sollen möglichst wenig Kinder geboren werden. Auch Bittgottesdienste werden abgehalten, daß Gott die Kinder unter acht Jahren zu sich nehmen möchte, denn das Tal sei zu eng, um sie alle zu fassen und zu ernähren. Und Gott erhört diese Bitten oft, denn auf dem kleinen Friedhof sind viele Kindergräber — in jedem Grab ruhen drei. Auch hier ist kein Platz für alle. Oft liest man auf den kleinen Holztäfelchen Sprüche wie diesen:

Heut auf den Sonnenstich
Ist sie aufgegangen
Eh d' Sonn noch wendet sich
Ist sie vergangen.

Mit acht Jahren arbeiten die Kinder, und oft sieht man die zarten Wesen mit schweren Kiepen auf dem Rücken von den Bergen kommen. Die meisten der Leute sollen lungenkrank sein,



1911 ist dieses Tal erschlossen, und nun kommt alljährlich ein paar Sommermonate lange ein Züglein mit drei Wagen aus dem Tunnel und bringt die Fremden, die man aber gar nicht gern sieht.

So sind wir nun hineingeschneit in diesen Frieden, und nur, nachdem wir versprochen hatten, den Sonntag zu heiligen und nichts Unrechtes zu tun, hat man uns das Filmen erlaubt. Trotzdem kam es zu einer kleinen Revolte, und zwar meinetwegen. Ich hatte eine Doppelrolle zu spielen: am Lago maggiore

eine zarte leidende Gelehrtenfrau — und im Gebirge in der Tracht der Lötschtalerinnen ein kleines falsches Luder, das einen jungen Bergführer umgarnt und um eines Fremden willen verrät.

Die Männer, die hier nichts tun, sondern ihre Frauen arbeiten lassen, standen umher und schauten den Aufnahmen zu. Ich hatte eine Liebesszene mit dem Bergführer, um gleich darauf den Fremden zu küssen. Ein drohendes Gemurmel erhob sich, und endlich protestierte einer der Männer: „Keine von unsern tut so was — vor allen Leuten.“ Sofort verlangte man die Sonntagskleider vom Bürgermeisterstöchterlein, die ich trug, zurück. Die Leute wurden zwar wieder beruhigt, aber man wollte nicht mehr viel von uns wissen. Die Aufnahmen wurden beschleunigt und wir zogen hinauf zu den Hütten, die am höchsten lagen.



Warum sitzt sie denn so traurig auf der Bank . . . ?
RUTH WEYHER im Lötschental

Dort wollte der Komiker streiken, doch es half ihm nichts, er wurde mit Rücksicht auf seine Lackschuhe auf ein Maultier gesetzt und kam in jammervoller Verfassung, zerschlagen und seekrank, oben an. Ein zweites Maultier trug Proviant für zwei Tage und einen Korb Wein.

Es war ein anstrengender beschwerlicher Aufstieg, und als die Sonne sank, waren wir oben. Schnell wurden die fünf Hütten eingeteilt, und wir fanden uns in der einen wieder zum Essen zusammen. Dort tranken wir noch ein Gläschen Wein und machten uns dann auf den Weg zu unseren Behausungen. Jeder bekam lediglich eine Kanne Milch und Schinkenbrote für den nächsten Morgen mit. Aber — o Schreck, als wir ins Freie traten, s a h e n wir zwar die Hütten, aber wir f a n d e n sie nicht. Der Wein, in dieser Höhe getrunken, hat eine furchtbare Wirkung. Wir umkreisten die Hütten und gelangten nicht zu ihnen.

Da ertönte irgendwoher ein klägliches Rufen, auf das denn auch der Bergführer mit einer Laterne erschien. Es bot sich uns ein grenzenlos komischer Anblick. In einer Dunggrube, die zum Glück nicht sehr tief war, saß, zwischen verstreuten Schinkenbroten und anderen netten Dingen, unser Komiker. Die Milchkanne, die er im Fallen hoch gehalten, hatte sich zum Ueberflusse über seinem Haupte geleert und ihn mit einer hauchzarten Glasur überzogen. Und die Lackschuhe, — die schönen, schönen Lackschuhe! Als wir endlich bei der Dunggrube angelangt waren, klang es wutschnaubend heraus: Ich mach nicht mehr mit! Ich will wieder runter! Auf keinen Fall mach ich mehr mit!

Nur mit Mühe gelangten wir an diesem Tage in unsere Betten, das heißt in unsere Laubsäcke, in denen mehr Flöhe als Laub vorhanden waren.

Es war so eisig kalt, daß uns die Zähne klapperten, aber trotzdem schliefen wir nach dem anstrengenden Aufstieg bis in den Morgen hinein. Drei Tage blieben wir hier oben und stiegen sogar noch etwas höher. Nichts geringeres als eine ganze Plantage von Edelweiß gab es oben, und wenn auch unser

Komiker nur noch Lackschuhe ohne Sohlen hatte, so war er doch bis zur Unkenntlichkeit mit Edelweiß „geschmückt".

Auch Dr. Z. hatte bös mitgenommene Stiefel und zerfetzte Hosen, — es war während unserer ganzen Expedition vielleicht das erste Mal, daß er mit Grund wütend war. Seine Anspielungen auf Schadenersatz für seine „gute Hose" waren deshalb durchaus ernst zu nehmen. Erschwerend für den Fortgang der Arbeiten war noch, daß auch unser „Held" uns verlassen mußte, weil er irgendwo seinen Othello zu mimen hatte. So war unsere kleine Gruppe denn schon beträchtlich zusammengeschmolzen, als wir in Zermatt ankamen. Von dort aus ging es nach einigem Aufenthalt durch den St. Gotthardt nach Bellinzona. Als wir den Zug verließen, nahm uns ein verführerischer Duft von Blumen und Früchten umfangen; fremde weiche Laute schmeichelten sich in unser Ohr. Unvergeßlich werden mir diese Tage und Nächte am Lago Maggiore bleiben. Die glucksenden Wellen am Kai, Mondlicht über den blühenden Gärten, das leise Rauschen und Knattern der Palmen, — und der Duft, der süße berauschende Duft. Wie ist doch die Welt so schön!

Und doch gibt es Menschen, die sich ihrer nicht freuen können. Schon bei Sonnenaufgang hörte man das aufgeregte Schimpfen von Dr. Z. und dazwischen das piepsende Echo von Ebbachen . . . Von klarblauem Himmel strahlte die Sonne: — ein herrliches Aufnahmewetter, wie es uns in Deutschland nur selten beschert ist. Trotzdem hörte man immer wieder: „Ebbachen komm sehen, komm sehen! Ebbachen, die Sonne macht Sprünge, es geht nicht!" Ebbachen stellte sich auf die Fußspitzen, schaute wichtig in den Apparat und bestätigte die Sprünge der Sonne.

Na ja, warum sollte die Sonne nicht auch mal Sprünge machen? Sie schaute ja auf so viele andere herab . . . Auf einem Liegestuhl, unter einer vielhundertjährigen Myrthe, streckte sich unterdessen, angetan mit neuen Lackschuhen und einem leuchtenden Kimono, der Komiker und — nahm übel. Stumm sprach sein Gesicht: Aber ohne mich! Der Direktor trug schwitzend sein Kind spazieren, und nur die Italiener lagen zufrieden im Sonnenschein auf den heißen Steinen, umspielt von unzähligen klugblickenden Eidechslein.



Loo Holl, Carl W Tetting und H. K. Heiland auf der Rückreise nach Deutschland

Langsam ging unsere Arbeit ihrem Ende entgegen. Nur noch ein paar Aufnahmen in Locarno fehlten.

Wir fuhren also, die Gesichter mit Schminke beschmiert, mit dem Schiff nach Locarno. Einen Vormittag dauerte die Arbeit. Und nachmittags ging's (wieder mit Schminke beschmiert) auf den Dampfer, den Kurs auf Italien und die Taschen von italienischen Pässen geschwellt. Kurz vor Brissago nahte sich aber ein Zöllner und erklärte ohne mit der Wimper zu zucken, daß wir zwar nach Italien herein- aber nicht mehr herausdurften, weil das Visum der Schweiz fehlte. Also wieder herunter vom Kahn und ins Hotel. Kriegsrat und neuer Beschluß. Wieder auf das Schiff nach Locarno (diesmal unbeschmiert) . . . .

Und zwei Tage später war mein Kontrakt abgelaufen, ich mußte Sommer und Sonne verlassen und zurück in die trüben, grauen Regentage des deutschen Herbstes. Da fühlte ich dann erst, daß selbst unter der Fuchtel dieser Schmierentruppe die Schweiz — die Schweiz, — und Italien — Italien geblieben war . . . Und ich verzieh ihr alles, alles — selbst die letzte, die schmerzvollste finanzielle Abrechnung in Bern . . .

Mit der Lichtmaschine unterwegs

Von

Focus

Ja, das ist gegenwärtig der Clou einer wohlorganisierten Filmreise überhaupt: d i e L i c h t m a s c h i n e. Wenn unsere Stars und Regisseure immer nach dem Süden fahren so geschieht dies nicht selten mit dem Hinweis, daß dort die Sonne am hellsten lacht und der Himmel am blauesten ausschaut. Aber es gibt in der deutschen Filmindustrie einen Mann, der sich zu dieser Ansicht nicht bekehren vermag, und das ist Robert Reinert. Ein Münchener. Ein Mann von ungeheurer, technisch organisierter Phantasie. Was war doch sein großer zweiteiliger Film mit dem brennenden, flammenden Fanal „Volk in Not!!" für ein ungeheures Erlebnis, und das selbst dann noch, wenn man mit gewissen Einzelheiten nicht mitgehen wollte. Auch eines hunnischen Flußüberganges entsinne ich mich. Nachtschwarze Finsternis ringsumher, durchbohrt vom Licht von Tausenden von Fackeln. Und dann etwas unerhört Wunderbares: der Uebergang irgendwelcher kriegerischen Stämme — oder waren's die



Römer? — über die Alpen, über Schnee und Eis und Gletscherbrüche. Das sind Gewaltigkeiten, die uns noch kein Amerikaner gegeben hat, — das sind imposante, mutige Taten eines Deutschen, der Robert Reinert heißt und die Ueberzeugung hat, daß man Monumentalfilme am besten mit der monumentalen Natur macht und nicht . . . mit monumentalen Stuckfassaden . . .

Und die vielen Nachtstücke, die bisher alle Reinert-Filme enthielten, haben ihn auch dazu gebracht, sich das Problem nächtlicher Aufnahmen im Freien ganz besonders durch den Kopf gehen zu lassen. Mit den gewöhnlichen Taschenlampen war da natürlich nichts zu machen, und der Anschluß von ein paar Scheinwerfern an das örtliche Elektrizitätsnetz irgendeines Warmtopperode versprach auch nicht viel, vor allem schon deshalb nicht, weil man nicht überall Strom abnehmen kann und die Energien auf dem Lande selten ausreichen. Wer aber wollte schließlich an einer beliebigen Meeresbrandung, etwa weit draußen auf Bornholm, ein Stromnetz suchen?

Robert Reinert war sich also vom ersten Tage, an dem ihm diese Idee kam, darüber klar, daß man nur mit einer eigenen Lichtanlage auf Reisen gehen könnte, wenn man Nachtszenen in größerem Umfange drehen wollte. Eine ausgeleuchtete historische Fassade beispielsweise, eine hellstrahlende Fassade von beträchtlicher Breite, wie mußte das im Film wirken . . . Und vor allem, wie wunderbar mußte es sein, sich ganz und gar vom Atelier befreien zu können, auch keine einzige Szene mehr im geschlossenen Raum drehen zu müssen . . . und selbst die Armleute-Wohnung der Wirklichkeit abzulauschen? Das ist die geniale, die ungeheuer naturalistische Nebenidee Robert Reinerts. Und wie kam er dazu, sie in die Tat umzusetzen?

Heute verfügt Reinert über einen sehr, sehr stattlichen Lampen- und Kraftpark; einige Bilder, die er mir vertrauensselig in die Hand drückte, gebe ich vertrauensselig weiter. Und um es vorweg zu verraten: wenn der Film: „Die vier letzten Sekunden des Quidam Uhl“ herauskommt, so wird jeder sich selbst ein Urteil darüber bilden können, ob diese fahrbaren Lichtmaschinen das Tüpfelchen auf dem i sind . . . oder nicht.

Beispielsweise in folgender Szene: in einer sichtlich seit langem un-



Die Reise der Lichtmaschinen von München bis Stettin hat insgesamt 27 Fahrstunden in Anspruch genommen: man bedenke die Zeitersparnis gegenüber dem Bahntransport mit seinen langsamen Güterzügen und Verfrachtungs-Verzögerungen!

benützten Dachkammer wird ein Fenster geöffnet. Spinnweben hängen in dichten Ballen an dem Holzkreuz über den trüben Scheiben. Die Atmosphäre drückender Armut und Dürftigkeit erfüllt den ganzen Raum. Und wie nun das Fenster aufgeht, da empfindet man es förmlich auf der eigenen Haut, wie von draußen frische Luft hereinströmt. Man sieht durch den Raum hindurch das Leben und Treiben auf der Straße tief drunten, und dieses Leben kommt unmittelbar herein in die Bodenkammer und erfüllt sie . . .

Oder in einer anderen Szene: In einem Zimmer ringt eine Frau einen schweren Seelenkampf; ihre Nervosität teilt sich dem ganzen Raum mit; sie tritt ans Fenster, und unter diesem fließt langsam ein tiefes Wasser vorbei. Die Durchsicht durch diesen Raum auf das Bild draußen bannt wunderbar sein lastendes Fluidum und erfüllt ihn mit der ruhigen Kühle des stetig dahingleitenden Flusses . . . Eine Wirkung, die nur durch eine Photographie der Wirklichkeit erzielt werden konnte.

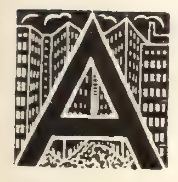
Und wie sieht die Lichtmaschine aus, mit der Robert Reinert dieses Hexenstück zuwege bringt? Eigentlich sind es — und hier beginnt das Kapitel für die Fachleute unter uns! — d r e i M a s c h i n e n, nämlich je eine mit einem Mercedes-Flugmotor von 260 PS Nutzleitung, 1200 Ampere, 110—220 Volt Spannung; mit einem Argus-Flugmotor von 180 PS, 1200 Ampere, 110 Volt, und mit einem Benz-Flugmotor von 122 PS, 800 Ampere, 110 Volt Gleichstrom. „Demnach verfügen wir“, sagt Robert Reinert, „mittels unserer fahrbaren Elektrizitätswerke über eine Strommenge von 3200 Ampere bei einer Spannung von 110 bzw. 220 Volt; bedienen wir uns der allgemein üblichen Spannung von 110 Volt, so steht uns eine Amperezahl von 4400 Gleichstrom zur Verfügung. Das hat in München kein Großatelier; und diese ungeheure Menge an Gleichstrom wird auch kein Atelier in Berlin besitzen. In Wechsel- oder Drehstrom vielleicht mehr, aber Wechsel- oder Drehstrom gibt auch nur etwa ein Drittel der Leuchtkraft des Gleichstroms. — Außerdem haben wir eine Windmaschine, die von einem 180-PS-Argus-Flugmotor angetrieben wird, — weiterhin eine Regenmaschine, gekuppelt mit einem 12-PS-Elektromotor und einer Unterseebootspumpe — sowie die dazugehörige Schlauchanlage. Wenn diese Anlage in Betrieb genommen wird, glauben die Leute immer, die Freiwillige Feuerwehr rücke an. Die Wind- und die Regenmaschine kombiniert, erzeugen den mächtigsten Sturm und Regen; ja, wir können mit diesen Maschinen sogar einen Schneesturm erzeugen, doch verlangten die „vier letzten Sekunden des Quidam Uhl“ eine solche Katastrophe nicht, so daß wir diese Fähigkeit unserer Anlage noch nicht ausnutzen konnten. Unser Lampenwerk besteht, abgesehen von den üblichen Lampenausrüstungen, aus 36 Scheinwerfern aller Dimensionen. Neun davon haben einen Spiegeldurchmesser von 110 Zentimetern, sechs von je 60 Zentimetern, andere von 70, 45 und 30 Zentimetern. Zurzeit bauen wir sogar an einem Scheinwerfer mit einem Spiegeldurchmesser von drei Metern.

Zum Lampenpark gehören über 8000 Meter Kabel, Schalttafeln, Scheinwerfertransportwagen und viele, viele andere große Kleinigkeiten. Dieser ganze Wanderzirkus wurde bis jetzt von zwei Büssing-Lastkraftwagen befördert; als Weihnachtsgeschenk kam aber ein dritter, 12,60 Meter langer, 85 PS starker sechsrädiger Büssing-Lastkraftwagen dazu, um seinen beiden überlasteten Kollegen zu helfen. Zwei Personenwagen, ein Mercedes-112-PS-Flugmotor und ein Peugeot-55-PS befördern den „Stab“. Nicht zu vergessen sind: unser unentbehrlicher Meldereiter auf dem Motorrad und unsere Gulaschkanone! So eine Gulaschkanone ist wirklich etwas Feines! Wir empfehlen sie jedem, der n i c h t filmt! Unsere Gulaschkanone ist noch nagelneu und wurde am dritten Tage wieder als unabkömmlich nach Hause geschickt, um wenigstens dem Bureau eine Freude und die praktische Ausnutzung der Gulaschkanone nicht vorzuenthalten. Wie gesagt, sie ist aber heute noch neu; das Bureau hat ihr kein Verständnis entgegengebracht. Und wenn nicht einmal das Bureau, wann hat dann der, der filmt, Zeit zum Kochen? Vielleicht haben Sie einen Interessenten dafür; es werden doch jetzt so viele Militärs gedreht!?“

Das sind die Hauptsachen des Lichtwagenparkes Robert Reinerts in München.

Was denken Sie sich eigentlich
VON DER ARBEIT DES FILMARCHITEKTEN

Von Dipl.-Ing. Fritz Kaufmann



ls der Film noch ganz ganz jung war, war der Filmarchitekt noch lange nicht geboren. In jenen Babyjahren stellte sich der Regisseur selbst ein paar Wände hin; manchmal wurde ein Tuch oder ein Oeldruck zum Ausschmücken benutzt — damit war aber auch die „Dekoration" fertig.

Denken Sie einmal nach, lieber Leser, damals, als Sie noch „unter 18 Jahre" waren, als Sie noch zu den Jugendlichen (s. Lichtspielgesetz!) gehörten und also noch nicht in den Kientopp durften, also damals — aber das ist ja Unsinn, was ich hier schreibe: wie sollen Sie denn damals schon im Film gesehen haben wie . . . Ich werde es Ihnen lieber erzählen:

Damals gab es kleine 60—100 m lange Filmchen, in denen irgendein Tänzer oder ein Akrobat, ein Zauberkünstler oder ein Clown gezeigt wurde. Da stand dann hinter ihm eine graue Wand, evtl. mit einer Tür, manchmal sah man auch rechts und links Seitenwände — das war allerdings schon ein Luxus! — Ferner gab es im Programm ein- bis zweiaktige Dramen (Sie wissen ja: „Die blutige Hand auf der Kirchhofsmauer" und ähnliches), die in der Dekoration so lächerlich primitiv waren, daß es wirklich unnötig gewesen wäre, zur Aufstellung des Tisches im Vordergrund mit den beiden Stühlen einen Architekten hinzuzuziehen. Den „Entwurf" lieferte meistens der Atelierarbeiter, indem er ganz nach Belieben die Möbel placierte.

In späteren Jahren, so gegen Ende des Krieges und auch kurz nachher, engagierte man sich Architekten. Das waren aber nur „Architekten", Architekten in Gänsefüßchen, Leutchen, die bis vor kurzem noch Anstreicher in irgendeinem Atelier für Dekorationsmalerei waren, oder Maler, die von Architektur keine Ahnung hatten, jedoch beim Film Geld zu verdienen gedachten.

Erst in den letzten fünf Jahren sind für den wichtigen Faktor bei der Filmherstellung, die Dekoration, erstklassige Künstler herangezogen worden, Architekten, die das Malerische durchaus beherrschen, oder Maler, die hinreichend gut Architektenformen kannten.



Die Heidekirche in der „Chronik von Grieshuus", Architekten: Robert Herlth und Walter Röhrig — Phot.: Ufa

Um Ihnen nun einmal klarzumachen, wie die Arbeit des Architekten im modernen Atelierbetrieb aussehen muß, möchte ich Ihnen zuerst erzählen, wie es noch vor 7—8 Jahren mit dem Bauen beschaffen war.

Damals hatte sich der Architekt, nachdem er das Manuskript gelesen hatte (manchmal auch das nicht einmal!), einen Entwurf im Kopf zurechtgemacht; im Atelier ließ er nach seinen Angaben die Wände anbringen, gab an, wo ein Fenster oder eine Tür hingehörte, wo ein Praktikabel (estradenartiger Unterbau) einzubauen war usw. Dann gab er an, wo ein Bild hingehängt werden sollte, wo und wie die Möbel aufzustellen waren und dann — dann war die Dekoration fertig. Das heißt, sie war noch lange nicht fertig, denn dann wurde wieder eine Wand abgerissen und umgebaut, ein Bild abgenommen und durch ein anderes ersetzt usw. — Es wurde aber nicht nach einem fertigen Entwurf, den der Regisseur gebilligt hatte, gebaut, sondern es wurde gewissermaßen „herumprobiert", bis schließlich die Aufnahme beginnen konnte. Eine gewissenhafte Vorbereitung des Entwurfs und der handwerklichen Ausführung gab es nicht. So wurden beispielsweise meistens die Wände bemalt oder, als man g a n z tief in die Tasche griff, sogar tapeziert — meistens waren die Tapeten dann aber, wenn es zur Aufnahme kam, noch nicht trocken. Damals gab es noch keinen anderen als den nackten Atelierfußboden, Zimmerdecken waren unbekannt, geputzte Wände ebenfalls.

Aber ich will nicht vorgreifen und werde nun anführen, was der Filmarchitekt von heute leisten muß.

Vorbedingung ist: er muß genau den Fundus an Möbeln und Requisiten in jedem bekannteren Atelier kennen, sowie auch die Bestände in jedem der größeren Verleihinstitute an Möbeln, Stoffen und Beleuchtungsgegenständen. Dann muß er an Hand der vom Regisseur genehmigten Entwürfe sich die notwendigen Sachen ausleihen, während irgendwelche Bauteile, die extra angefertigt werden müssen, schon in Auftrag gegeben sind. — Nun wird aufgebaut: der Architekt übergibt den Bühnenarbeitern einen genauen Grundriß, meistens auch eine perspektivische Ansichtsskizze der Dekoration, und überwacht nun die Arbeiten, was um so notwendiger ist, als meistens mehrere Dekorationen gleichzeitig aufgestellt werden. Zuerst kommen die rohen Wände mit den Türen und Fenstern, die Praktikabeln mit den Verkleidungen; dann wird Putz aufgetragen und darauf dieser Putz genau nach dem Entwurf bemalt oder (meistens) mit Farbe mittels eines Druckluftapparates bespritzt. Sodann wird ein guter Fußboden ausgelegt, entweder aus Steinen oder Holzdielen oder auch aus Parkettdielen, je nach dem Charakter des Entwurfs. Türen und Fenster bekommen den zu den Wänden passenden An-



Eine „fühlbare" Imitation: Straße aus „Orlacs Hände" Phot.: Berolina
Architekt: Stefan Wessely


Eins der typischen Kleinleute-Zimmer, bei dem der augenscheinlich zu kostbare Tisch mit gedrechselten Beinen die Einheitlichkeit stört

strich — dann aber muß die Dekoration erst einmal gut austrocknen. Ist das geschehen, so beginnt der Dekorateur seine Arbeit, immer unter Zugrundelegung des Entwurfs. Schließlich werden die Beleuchtungskörper angebracht, Teppiche ausgelegt und die Möbel aufgestellt, und wenn dann die noch fehlenden kleinen Requisiten (wie Deckchen, Telephon, Blumen usw.) herbeigeschafft sind, so ist die Dekoration so ziemlich fertig. Es fehlt nämlich noch immer etwas, was heutzutage einen wichtigen Faktor im Zusammenwirken der Dekoration mit der Beleuchtung ausmacht: die Effektmalerei. Bei der großen Helligkeit im Atelier während der Aufnahme geht nämlich die hübsche Wirkung der Schlagschatten fast ganz verloren, durch ein Fenster fallendes Sonnenlicht wirft kaum einen sichtbaren Lichtfleck auf die Fensterleibung, die Fenstersprossen werfen kaum einen Schatten. Und daher m a l t man nach einer kurzen Lichtprobe die Schatten kräftig mit Farbe nach und erzielt so künstlich sehr gute Effekte.

Ich sprach vorher von dem Putzen der Wände. Wie feine Arbeit heutzutage von den Stukkateuren geleistet wird, können Sie sich kaum vorstellen, die feinsten Goldleisten, die schönsten Ornamente sind oftmals aus Stuck, ja neulich sah ich sogar einen wundervollen Schreibtisch, dessen ganzer Unterteil mit Stuck ornamentiert war. —

Doch nicht nur Innendekorationen müssen gestellt werden, sondern sehr oft auch Freibauten: Häuserfronten, ja ganze Straßenzüge. Früher baute man ganz roh das Holzgerüst, legte darüber Lagen von Stroh und darauf kam der Stuckbewurf. Heute verwendet man, ähnlich wie die Furnierwände bei Innendekorationen, die alle Einheitsmaße für Breite und Höhe haben (z. B. 50 cm, 1 m, 2 m u. a. m.), auch für Außenbauten einheitliche Platten aus Stuck, die nach der fertigen Aufnahme wieder für einen anderen Bau benutzt werden können.

Ich möchte hier noch einige oft vorkommende Fehler anführen, in die der Architekt noch heute sooft verfällt. Er kann mit Leichtigkeit irgendein Herrenzimmer mit einem Durchblick in ein anderes Zimmer mit einem großen Kamin und anderen Dekorationsteilen bauen. Er braucht, was leider heute noch sehr oft geschieht, das Manuskript gar nicht zu kennen: er baut drauflos, und der Regisseur ist mit der Arbeit zufrieden, wundert sich aber nachher beim Zusammensetzen des Films, daß manche Fehler entstanden sind, die hier am besten mit „Fehler im Grundriß" bezeichnet werden. Ohne Fühlungnahme mit dem Regisseur oder wenigstens dem Manuskript hat z. B. der Architekt in einem Zimmer eine Wand gebaut, die durch zwei Türen mit einem dazwischenstehenden Kamin charakterisiert wird.

In irgendeiner Szene 83 läßt nun der Regisseur den Schauspieler durch die Tür rechts hinausgehen und nimmt die Szene Nr. 84, die zeigen soll, wie dieser Schauspieler durch die Tür das a n d e r e Zimmer betritt, zwei Wochen später auf. Der Architekt hat aber nicht sehr genau aufgepaßt, er weiß sogar nicht, durch welche Tür damals der Regisseur den Schauspieler hat gehen lassen, ja, er weiß nicht einmal, ob die Tür wirklich benutzt worden ist, und baut nun in dem Zimmer, in das der Schauspieler in Szene 84 treten soll, ganz richtig links die Tür hin, die sich aber möglichst noch nach der falschen Seite öffnet, und baut rechts neben die Tür ein Fenster ein.

Da man nun nicht immer, schon aus Grund des Platzmangels im Atelier oder auch aus

Dispositionsgründen, zwei im Manuskript nebeneinanderliegende Zimmer auch im Atelier nebeneinander bauen kann, kommen auch heute tatsächlich noch derartige „Grundrißfehler“ oft genug vor.

Dem Eifer des Architekten muß sehr oft ein Dämpfer aufgelegt werden, denn leider sieht man auch heute noch in guten Filmen Auswüchse einer Kinoarchitektur, denen der Regisseur aufs schärfste entgegentreten müßte. Um das photographische Bild eines Atelierbaues interessant zu machen, wird z. B. eine dreistufige Erhöhung quer in das Bild gebaut, von der in wenigen Metern Breite wieder drei Stufen hinabführen. Wie mich ein Direktor der betreffenden Firma fragte, wie mir dieser Bau gefiele, antwortete ich ihm offen, daß diese sinnlose Stufenanordnung aussehe, als wenn man ein darunterführendes Wasserleitungsrohr oder ähnliches kaschieren wollte. — Bauten im Film beanspruchen heute noch einen ziemlichen Teil der Kosten; um so mehr, als bei dem Bestreben, Riesen-Super-Monumental-Mammut-Filme herzustellen, möglichst großartige Dekorationen gezeigt werden müssen, wobei das „Müssen“ den Wünschen der Herren Direktoren entspringt. So sieht man immer wieder Bauten von riesigen Dimensionen, Innenräume, die in ihren Ausmaßen alle Wirklichkeit bei weitem übertreffen. Während diese Innendekorationen mit allen Einzelheiten tatsächlich im Atelier gebaut werden müssen, ist man bei den großen Außenbauten auf einen anderen Ausweg gekommen, der Ihnen vielleicht schon bekannt ist, den ich aber hier der Vollständigkeit halber erwähnen möchte. Man hat den unteren Teil von Freibauten, so wie man ihn für das Spiel benötigte, wirklich errichtet, hat jedoch den ganzen oberen Teil durch eine bemalte Glasplatte ersetzt, die man in richtiger Anordnung vor dem Apparat aufgebaut und mitphotographiert hat, wie ich es gerade in einem jetzt in Arbeit befindlichen Film mache. Oder man hat nach einem anderen Verfahren von großen Bauwerken Modelle errichten lassen, in denen eine bestimmte Kombination mit den Spielszenen tatsächlich den Eindruck großer Bauwerke erzielte. Ich erwähne das kürzlich gezeigte Verfahren, an dem Herr Professor Lehmann hervorragenden Anteil hat, und ein anderes, bei dem mittels eines zur optischen Achse unter 45° gestellten Spiegels ein in der Nähe befindliches Modell aufgenommen wird, während durch ein in dem Spiegel angebrachtes Loch eine Szene photographiert wird, die sich in der notwendigen Entfernung befindet und sich in Größe und Umriß genau in das entsprechende Detail des Modells einzupassen scheint. —

So sehen Sie, wie umfangreich die Arbeit des Architekten im Film ist, um so mehr, als er stets seine Bauten unter dem besonderen Gesichtspunkt der optischen Wirkung, vom Aufnahmeapparat aus gesehen, herstellen muß, um so mehr, daß er unbedingt praktisch und ohne unnötige Materialverschwendung arbeiten und doch dabei pünktlich zur Zeit der festgesetzten Aufnahme fertig sein muß. —

Regierungsbaumeister, Professoren und bekannte Innenarchitekten haben sich schon an den Film gewagt, und nur in den allerseltensten Fällen hat sich einer von ihnen durchgesetzt. Das liegt vor allem daran, daß eben über alles Studium und über alles theoretische Wissen die praktische Erfahrung geht. Und daß die Praxis von unersetzlichem Wert ist, kann man, weil es immer um ganz große Summen geht, nirgendwo so gut beobachten wie beim Film.

❖❖

KETZEREIEN – VON BER SERKER

Der Architekt iſt beim Film derjenige Mitarbeiter, der mit ſeinen Dekorationen die Grenzen der Filmkunſt aus dem Unendlichen in faßbare Nähen rückt. Selbſt der größte Saalbau läßt – den eingeengten Horizont erkennen . . .

❖

Das Prunkſtück einer jeden Filmarchitektur iſt die geſchwungene, gezackte, gebogene und gezirkelte Treppe im Hintergrunde: – ſie iſt gewiſſermaßen der demonſtrative Beweis des Bauherrn für ſeinen Willen, hoher hinaus und mit dem Kopf durch die nicht vorhandene Decke hindurchzuwollen . . .

❖

Armeleute-Zimmer im Film . . . Eins ähnelt dem andern, – wie ein Elend dem andern ähnelt. Und das wird bei unſeren Filmarchitekten ſolange ſo bleiben, wie die Bettler nicht in Zimmern mit doriſchen Säulen hauſen.

❖

Ein kluger Architekt, gefragt, was er für ein Wohnungsinterieur für einen modernen Film bauen würde, antwortete mit der Gegenfrage: „Was bekommt der Star für eine Gage?“

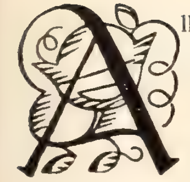


DIE TREPPENHALLE Entw.: H. Richter

MONUMENTALITÄT
UND
KLEINARBEIT

VON

HERBERT RICHTER-LUCKIAN



lle unsere Zeitungen kritisieren jeden Film, der ans Tageslicht gebracht wird; Inhalt und Schauspieler werden angehimmelt oder heruntergerissen. Nur über uns Filmarchitekten liest man selten eine Kritik. Jedoch entsteht nie ein Film ohne einen Künstler, der sowohl Architekt wie Maler ist. Dabei spielen wir bei der Herstellung des Films eine der technisch wichtigsten Rollen, keiner von den Hauptbeteiligten beschäftigt einen so großen Apparat als der Architekt, ihm stehen manchmal Hunderte von Arbeitern und Handwerkern zur Seite.

Was heißt denn eigentlich Filmarchitekt? Ein Wort, das auf uns, die wir es ernst nehmen mit dem Film, unangenehm wirkt. Es schmücken sich, o so viele, mit dem kläglichen Titel. Wenn

alle „Baumeister", die im Filmatelier arbeiten, wirkliche Künstler wären, würden unsere Filme einen bedeutend höheren Wert haben. Weniger Pose würde nichts schaden.

Wenn ich mir als Publikum einen Film ansehe, sehe ich leider zu viel. Manchmal wird ein leidlich guter Film durch den Rahmen, in dem er hergestellt worden ist, erdrosselt. Hier sollte die ernste Kritik an dem Architekten einsetzen, welchen Weg er zu gehen hat, und was von ihm gefordert wird.

Ich entsinne mich eines Abends, an dem ich in einem Provinzkino den „G o l e m" sah. Es war nicht nur die große Idee, die Paul Wegener auf die Leinwand brachte, es waren auch nicht sein Spiel und die Regie. Der Film stand und fiel mit den Bauten Hans Pölzigs. Keiner, der den „Golem" gesehen hat, wird das gewaltige Tor mit der Glocke vergessen oder das verbrennende Ghetto. Gott sei Dank ist Pölzig kein Mann aus dem Filmlager allein, sondern zuerst ein großer Könner und Künstler mit phantastischer Auffassung. Er war der erste, der von den Architekten die Bauten im Atelier restlos putzte. Seine Auffassung vom „Golem" kann so leicht nicht wieder übertroffen werden. Mit wieviel Mühe mag damals das phantastische Labyrinth von Gängen in den Innenräumen entstanden sein. War es doch bis zu jener Zeit nicht Usus, einen solchen phantastischen Film auch nach der Richtung des Architekten hin durchzuführen. Zum ersten Male sah man im „Golem", daß die Möbel und Requisiten alle n e u a n g e f e r t i g t waren. Man merkte in diesem Film so recht, wie stark Paul Wegener und Hans Pölzig Hand in Hand gearbeitet hatten. Leider ist nach diesem Film nur sehr wenig der Versuch gemacht worden, das, was Wegener und Pölzig gemeinsam geschafft haben, auszubauen. Ich kam nach Jahren, als der Film hier nicht mehr auf dem Spielplan stand, nach Tempelhof, wo mir Wegener die alte jüdische Stadt zeigte. Ich muß gestehen, daß diese — trotzdem das Ghetto größtenteils eingefallen war — einen starken Eindruck auf mich machte. Lange Zeit standen diese verlassenen Ruinen neben den Bauten der „Anna Boleyn" allein.

Als ich zum ersten Male vor die Aufgabe gestellt wurde, einen Film zu bauen, war mir der Weg, den ich zu gehen hatte, vollständig klar. Ich kam unbelastet zum Film und sah nichts als geistige Armut. Es wurden die heute schon vergessenen Monumentalfilme aller Stile gebaut. Erst jetzt erwacht langsam das Interesse der Industrie bei uns und auch im Ausland für gute Filmbauten. Es handelt sich nicht mehr darum, daß irgendein Mann von Filmruf die Dekoration stellt, sondern daß der Architekt wirklich ideenreich und ein Bildner ist. Ein Film kann unendlich gewinnen, wenn ein Künstler mit Phantasie die Bauten entwirft. Der Architekt war bis vor nicht allzulanger Zeit nur ein Handlanger des Regisseurs. Wir kennen das, was dabei herauskam.

Vier Leute sind die ersten Diener des Filmstaates: der Autor, der Regisseur, der Operateur und der Architekt. Das Fundament muß das selbständige Direktorium der Gesellschaft sein. Von dem guten Zusammenarbeiten der vier hängt das Gelingen des Filmes ab.

Die Entstehung solcher Filmbauten möchte ich schildern. Als mir der Film „Zwischen Abend und Morgen" übertragen wurde, war ich begeistert von der Idee. Ich versetzte mich in das etwas düstere Großstadtmilieu und schuf Entwürfe, die dem Film sicher das Fundament boten. Ich kann heute sagen, daß ich den größten Teil der Aufgaben lösen konnte und die Tragik des Filmes steigern half. — Für alle Filmarchitekten, die die Arbeit ernst nehmen, gibt es eine Frage, die sie sich beantworten müssen: Kann ich den Film bauen — oder liegt mir diese Aufgabe nicht? Hier werden von den Gesellschaften und ihren Vetterngesellschaften die größten Fehler gemacht. Sie übergeben die Bauerei dem besten und zur Zeit bedeutendsten Architekten der Filmindustrie. Nebenbei und zufällig ist er auch noch ihr bester Freund. Und wie oft erleben sie dann die große Pleite! Gott sei Dank ist die Zeit der Milliarden vorüber, jene Zeit, in der die Firmen Starfilme en gros herstellten Es drehte sich nur um die große Kanone, und alles andere war erledigt. Schweigen wir über das Totenhaus, in dem die Bauten dieser Filme begraben liegen.

Wie oft müssen wir sehen, wie interesselos solch wichtige Arbeiten durchgeführt werden. Die vier Träger des Filmes müssen sich unbedingt einig sein in der Auffassung des Filmes, der gedreht werden soll. Erst wenn diese Einigkeit erreicht ist, ist ein gemeinsames Schaffen möglich, das die Starwirtschaft ausschließt. Jeder leistet im Film nur e i n e Arbeit, alle schaffen sie zusammen an e i n e m Werk. Da sollten die, auf denen die Hauptverantwortung ruht, den Weg vorschreiben. Wenn der Regisseur eine Dekoration, die der Maler entwarf und die mit seinen Ideen übereinstimmte, anders beleuchtet und von einem anderen Ausgangspunkt, wie vorgesehen, drehen läßt, wird es gewöhnlich ein schlechtes Bild. Der Architekt, heißt es, ist schuld daran. Umgekehrt sollten der Regisseur und Operateur darauf dringen und bestehen, daß die Entwürfe, wie es die Handlung erfordert, durchgeführt werden. Oft hat der Regisseur die richtige Vorstellung und später das Nachsehen. Wie schlecht war der größte Teil unserer historischen Filme: a u ß e n Originalbauten und i m A t e l i e r furchtbare Räume und Kostüme. Oder alles gebaut und neu angefertigt, wie im „Lucrezia Borgia"-Film, und dann . . . . Pfefferkuchen. Es ist mir darum unbegreiflich, daß eine Firma wie Richard Oswald, die eine große Rolle in der künstlerischen

Richtung in der Filmindustrie spielt, einen so enttäuschenden Murks von Bauten in der „Lucrezia Borgia“ sich leisten konnte. Mit welch einfachen Mitteln hatte es Pölzig verstanden, überdimensionale Formen in seine Architekturen hineinzubringen, und mit wieviel unnötigem Kostenaufwand baute Neppach seine Filmstadt für die „Lucrezia Borgia“! Das Fluidum des alten Ghettos hat nach keiner Richtung hin auf Oswald gewirkt. Hatte er es doch chen Gründen man so etwas gebaut hat, ist mir rätselhaft.

Die gewaltsam aufgeführten Monumentalbauten, die nichts mit Renaissance oder irgendeiner Historie zu tun haben, wirkten deplaciert, wenn man sich vorstellt, daß die großen Szenen mit Bassermann, Veidt und Wegener in den einfachsten und kleinsten Räumen sich abspielten.

So baut man nicht! Solche Riesenaufgaben übergibt man Künstlern, die Barock und Renais-



DER HOF Entw.: H. Richter

fertig gebracht, den Thronsaal des Papstes, der eine Fußbodenfläche von 1800 qm umfaßte, nur der Wirkung wegen auf freies Feld zu setzen. Dieses könnte ich noch verstehen, wenn ich nicht den Bau eines schönen Tages gesehen hätte. Es blieb mir direkt der Atem stehen, als ich sah, daß man den Fußboden, der mit katholistischen Fresken bemalt war, plastisch gebaut hatte. Wie Alexander Granach mir erzählte, ist es hier bei einer Aufnahme zu diesem Film passiert, daß er beim Stürzen — was im Spiel erforderlich war — mit seiner Kniescheibe auf eine solche plastische Rosette fiel. Aus wel-

sance e m p f i n d e n können. Er braucht deshalb nicht am Germanischen Museum in Nürnberg Kunstbeirat zu sein! Jedenfalls wird so viel Geld unnötig vergeudet.

Ein Filmarchitekt muß bei jeder Aufnahme dabei sein und bestimmen, wie der Bau beleuchtet wird. Wenn der Architekt im Freien Bauten ausführen will, muß er immer und immer wieder die natürliche Beleuchtung und die Witterungsverhältnisse in Betracht ziehen. Manchmal sieht ein Bau sehr gut aus, — und im Filmbild merkt man doch die Pappe. Mauerwerk sollte er auch provisorisch wirklich auf-

führen. Türen und Fenster müssen richtig angefertigt werden. Es ist einfach grauenvoll, was man manchmal zu sehen bekommt. Eine richtige Tür oder ein richtiges Fenster kostet nicht mehr als eine provisorische Arbeit. — Es ist üerhaupt eine ernste Frage, wie lange noch solche Kulissen hergestellt werden. Film ist nicht Theater, in dem man alles farbig sieht, die Sprache oder die Musik hört. Ich bin zu der Ueberzeugung gekommen, das alle Wände im Atelierbau geputzt und so behandelt werden müssen, wie in der Wirklichkeit. Sie werden mich fragen: „wie lange soll es denn dauern, solche Filmbauten herzustellen?“ Nicht länger als sonst, wenn richtig disponiert wird. Die Tiefe und die Weichheit der Töne kommen auf einer frisch gegipsten Wand besser heraus, als auf Papier. Wenn man weiß, was man bauen will, braucht man nicht viel zu ändern und den Bau unnötig zu verteuern. Stoffe im Film anzuwenden, ist auch eine Gefahr. Viele Filme werden nur in Räumen mit stoffbehängten Wänden und schlecht nachgemachten Marmorsäulen und Fußböden aufgenommen. Auch dieses sollte man sich mehr überlegen. So etwas sieht manchmal nach fauler Ausrede und Nichtkönnen aus.



Phot.: Bruckmann

Phot.: Richard Oswald-Film

Der Künstler sagt: Angesichts solcher Bauwerke — im Film — vermag der Durchschnittseuropäer nichts zu empfinden, sie sind „zu wirklich“. Wir brauchen zur Empfindung eine gewisse kunstvolle Unwirklichkeit, eine Stimmung in der gewollten Linie, im Licht, im baulichen Effekt...

Und was sagt der „Durchschnittseuropaer“, — hat er sich schon entschieden?



DIE STRASSE IN BAROCK — Entw.: H Richter

Die Hauptsache bei der Aufstellung einer Dekoration ist, daß sich der Künstler neben dem Entwurf klar über den Aufbau des Grundrisses ist. Dadurch, daß der Grundriß möglichst günstig gebaut wird, kann der Beleuchter mit seinen Apparaten und Scheinwerfern am besten an den Bau herankommen. Man kann durch eine günstige Konstruierung des Grundrisses Tiefenwirkungen erzielen, die den Gesellschaften kein Mehrgeld kosten. Vor allem sollte man aufhören, unnütz große Räume zu schaffen für Filme, die solche nicht vertragen können. Man kann z. B. aus einem Kellergewölbe keinen Riesensaal machen, in dem sich der Schauspieler verliert. Ich selbst habe die Gefahren von großen Räumen eingesehen und habe versucht, mich bei den gegebenen Aufgaben nach den einzelnen Spielmöglichkeiten zu richten. Man beobachte einmal, daß in den meisten großen Räumen nur Passagen gespielt werden und daß die wirklich großen, tragenden Szenen eines Films zum größten Teil auf einer kleinen Fläche sich abspielen. Ich möchte dabei darauf aufmerksam machen, daß im Film „Der letzte Mann", der eigentlich nach der dekorativen Seite hin fast restlos gelungen ist, die großen Tragödien Jannings sich auf einem Komplex von höchstens 20 qm abspielen, und zwar in den Toiletteräumen des Hotels.

Requisiten sind ein Kapitel für sich. Nehmt lieber wenig, aber gute Sachen, als viele und schlechte. Wenn man sehr viel verschiedene Filme sah, bemerkte man oft dieselben Möbelstücke oder sonstige bewegliche Gegenstände in den Räumen. Hier sollte man versuchen, Abhilfe zu schaffen. Es handelt sich nicht darum, daß die Requisiten-Verleihgeschäfte nicht meiner Meinung sind, sondern daß der Filmbau auf ein besseres Niveau kommt. Sie dürfen nicht denken, daß ich nur die Filmbauten schlecht finde, die von jenen kleinen Gesellschaften gedreht werden, die nicht genügend Mittel besitzen. Nein, bei den großen Filmen, die am teuersten sind, muß angefangen werden. Ich erinnere mich an die widerliche Geschmacklosigkeit in dem Jackie Coogan-Film „Lang lebe der König". Da hat die Sonne in Los Angeles böse Dinge im Gehirn der Architekten ausgebrütet! Vor allem muß man ehrlich sein, man muß nicht alles machen wollen und dann versagen. Denn das Publikum hat das Recht, zu verlangen, daß es neben schauspielerischen Höchstleistungen auch architektonische Höchstleistungen vorgesetzt bekommt.

Ich schlage dem Publikum vor, neben der Begeisterung für diesen oder jenen Schauspieler auch an dem Maler, der den Hintergrund für das Spiel schafft, Kritik zu üben. Erst dann kann der Film auch nach dieser Richtung erzieherisch wirken. Bisher hat man aus dem Publikum wenig anregende Stimmen für uns Filmarchitekten gehört. Schließlich ist der Film eine reine Publikumsangelegenheit und richtet sich nach den Wünschen der Allgemeinheit. Seien es gute oder schlechte Worte, die man für uns findet: wir brauchen für unsere Arbeiten den Kontakt mit dem Publikum, seine Beachtung und sein Interesse.

Wenn ich von der Steigerung eines Films durch den Rahmen spreche, in dem er hergestellt wird, meine ich nicht allein, daß die Bauten schön aussehen sollen, sondern wirklich zu dem Sujet passen müssen. Es kommt nicht darauf an, daß man nur Monumentalbauten aufführt und meint, es werde schon passen. Gewöhnlich kommt es anders. In dem Gerlach-Film „Zur Chronik von Grieshuus" wirken die Dekorationen, die im Atelier gebaut waren, darum so angenehm, weil sie bildnerisch gut gesehen waren. Bedauerlich ist, daß die Burg, die Pölzig in ihrer Art so groß entworfen hatte, im Film keine schöne Wirkung hatte. Auch bei diesem Film kann man sehen, daß die großen Szenen — der Tod der Lil Dagover — auf einer ganz kleinen Fläche sich abspielten.

„Caligari" ist ein Beispiel für die Möglichkeit, in kleinen Räumen große Wirkungen zu erzielen. Im „Wachsfigurenkabinett" von Paul Leni waren die großen Szenen mit Jannigs, Veidt und Dieterle auch auf kleine Flächen beschränkt. Ich könnte noch Hunderte von Beispielen dieser Art anführen. Es soll damit selbstverständlich nicht gesagt sein, daß man nun aufgeben soll, große Bauten auszuführen, sondern gerade, daß man den Bauten, in denen die tragenden Szenen des Films sich abspielen, doch die größere Bedeutung beimessen und sie am sorgfältigsten durchführen soll. Es kommt nicht darauf an, daß in solchen Szenen ein ganzes Requisitengeschäft von Gegenständen als Hintergrund aufgestellt wird, sondern daß sie die Szene wirklich packend unterstützen.

Die großen Bauten muß man versuchen, mit einer gewissen Genialität als schöne Umrahmung des Films hinzusetzen. Im Film „Zwischen Abend und Morgen" habe ich versucht, die großen Szenen mit Werner Krauß und Agnes Straub in Räumen von großem Format spielen zu lassen. Es ist hier das Experiment geglückt; trotz der Gefahr, wie Werner Krauß mir immer sagte, daß sie sich in den Räumen verlieren. Daß der Stoff des Films so düster war, und es dennoch gelang, die Bauten im Sinne des Autors ebenso tragisch darzustellen, ist darauf zurückzuführen, daß die großen Räume nicht aus dem Rahmen herausfielen. Erreichte doch der Christus in der Totenhalle die Höhe von fünf Metern und wirkte eben dadurch monumental.

Ich glaube, daß meine Kollegen, die es verstehen, große Räume darzustellen, bald in ihren Versuchen von den Produktionsfirmen unterstützt werden und damit den Film erheblich bereichern werden.



Gespenster

Eine unheimliche Geschichte von Jöchus Bernd

Das alte Haus lag inmitten eines vernachlässigten Parkes: betrat man durch das schmiedeeiserne Gittertor diesen Garten, so mußte man erst die dichten Zweige verwilderten Gestrüpps auseinanderbiegen um den Anfang eines grasüberwachsenen Weges zu entdecken. Folgte man alsdann diesem Weg, der sich hin und wieder in wucherndem Buschwerk verlor oder in hohem Graswuchs untertauchte, so kam man an einen verschilften Weiher, in dem behäbige Frösche ein ungestörtes Dasein lebten, und schließlich führte über die Reste eines Rinnsales eine morsche Holzbrücke, die bei jedem Schritt ächzte und mit unvermitteltem Zusammenbruch zu drohen schien. Dann erweiterte sich der verwachsene Pfad zu einer geradlinigen, kiesbestreuten Bahn, deren ausgemessene Ränder noch die Hand eines besorgten Gärtners erkennen ließen, und gab endlich den Blick auf das ehrwürdige Herrenhaus frei, das mit seinem zweistöckigen Bau und einer Front von 16 Fenstern in jedem Stock einen respektablen, gebietenden Eindruck machte.

Und doch war dieser Eindruck nicht freundlich; sei es, daß die vorgezogenen Vorhänge ein düsteres Bild abgaben, oder daß die Verwilderung des Gartens im Beschauer ein peinigendes, beunruhigendes Gefühl schuf, jenes Gefühl, das uns beschleicht, wenn wir eine Stätte betreten, der der Mensch seine fürsorgende Hand entzogen hat. Vielleicht aber war wirklich etwas Wahres an dem Gerede, das in der Gegend umging . . .

Wer in der Landschaft wohnte, Bauern und aufgeklärte Ansiedler, mied jedenfalls das Grundstück, und so billig es auch schon zum Verkauf angeboten war, es wollte sich niemand finden, der für das Haus ernsthaft als Bewerber auftrat. Gewiß wären die Kosten, die durch die Instandsetzung der Anlagen verursacht worden wären, recht beträchtlich gewesen, aber das hätte vermutlich niemand abgeschreckt, wenn man nicht behauptet hätte, daß es in den seit zwei Jahrzehnten verlassenen Räumen nicht ganz geheuer war. Es gibt ja Dinge, an die niemand recht glaubt, die man aber dennoch mit nur unentschiedenen Zweifeln betrachtet, — Dinge, die offenbar irgendwie zum Jenseits hinüberspielen. Es gibt Erscheinungen und Geräusche, die wir uns nicht recht erklären können, die uns aber trotzdem wieder und immer wieder begegnen und die wir mit unkörperlichen Manifestationen in Verbindung bringen, um wenigstens eine Deutung zur Hand zu haben . . .

Deshalb also fand die Kampenburg keinen Käufer, so sehr sich auch Herr Buntschuh darum bemühte. Die Herren von Kampen wohnten seit einem halben Jahrhundert in Süddeutschland; in der Umgegend von Ulm, bei Blau-

beuren, hatten sie sich angekauft, nachdem sie die alte Kampenburg an einen Herrn Stählein verkauft hatten. Aber dieser neue Besitzer hatte nur kurze Zeit das Herrenhaus bewohnt, er war überstürzt abgereist und hatte das Anwesen, da es noch in gutem Zustande war, für ein Spottgeld an ein adeliges Fräulein abgegeben. Für eine alleinstehende Dame war der Besitz eigentlich zu umfangreich, doch wollte Fräulein von Seeheim ihrem Neffen eine würdige Erbschaft bereiten und fand die Kampenburg eine vorteilhafte Kapitalsanlage. Drei Monate später starb sie, und der Neffe zog ein. Er hielt etwas länger aus, nicht aber seine junge Frau, die die Gemächer im linken Flügel des Erdgeschosses bewohnte: genau die gleichen, in denen Herr Stählein und das Fräulein von Seeheim gehaust hatten. Die junge Frau, eine nervenreiche, vibrierende Erscheinung, verlor zusehends den hauchzarten Duft, der gesunde Menschen zu umschweben scheint, sie magerte ab und litt an Halluzinationen. Ihr Mann, breitschultrig und robust, gab sie in ärztliche Behandlung, doch schienen Medikamente ebensowenig anzuschlagen, wie gelegentliche Luftveränderungen, und nach einem knappen halben Jahr starb sie plötzlich an Herzschlag.

In der Gegend um die Kampenburg verdichtete sich das Gerede: die Geister sollten sie abgeholt haben. Welche Geister aber?

Einer der letzten Herren von Kampen, ein wüster Geselle — so erzählte man sich —, hatte eine Magd zur Geliebten, eine durchtriebene und wenig ehrenhafte Person. Das Verhältnis sollte sich unter den Augen der gnädigen Frau entwickelt haben; als aber die Magd die Kühnheit aufbrachte, sich offen zwischen die Frau und den Herrn zu stellen, kam es zu einem bösen Auftritt, der mit der Ermordung des Mädchens endete. Der Schloßherr selber war der Mörder. Einige Tage darauf wurde die Magd vermißt; ein Knecht, der gleichfalls Anrechte auf sie zu haben vorgab, stellte Kampen zur Rede, und dieser ergriff in seinem Jähzorn einen Spaten, um den Zudringlichen zu züchtigen. Auch der Knecht verschwand spurlos ... so erzählte man sich in der Gegend. Unter dem Gesinde sollte es ein offenes Geheimnis gewesen sein, daß die Magd ein Kind unter dem Herzen trug, als die Untat geschah, — und diese drei Menschenleben, diese drei Seelen sollten nun auf der Kampenburg ein ruheloses Nachwirken haben: sie sollten zu gewissen Zeiten umgehen und die zu Tode peinigen, die sich Herren auf dem Schloß dünkten.

Deshalb also fand die Kampenburg keinen Käufer, und Herr Buntschuh bemühte sich lange Jahre vergebens, den Besitz für den Erben der Seeheims zu Geld zu machen. Bis es ihm endlich doch gelang.

Ein Herr Steenwijk fand Gefallen am Herrenhaus und am Park; er brachte auch gleich seine junge Frau mit und bestellte einige Handwerker aus der Stadt. Es wurden nur geringe Veränderungen im ersten Stock vorgenommen, im Erdgeschoß blieb alles beim alten. Die Handwerker erfuhren wohl im Dorfe von den Gerüchten, die über die Kampenburg im Umlauf waren, aber sie lachten darüber, wie man eben über derartige Geschichten lacht, wenn man aus einer anderen Gegend ist und mit ihnen nur ganz leise und vorübergehend in Berührung kommt. Sie erzählten auch Herrn Steenwijk nichts davon, und als nach wenigen Wochen ganze Wagen voller Möbel ankamen, traf mit ihnen Maria Steenwijk zum endgültigen Verbleib auf dem Herrenhause wieder ein. Auch sie wählte die Räume zu ebener Erde für sich, weil sie von hier aus die Aufsicht über die Küche leichter ausüben konnte, als von den Zimmern im oberen Stockwerk.

Die erste Woche verging, und die zweite auch. Die Freude über den lohnenden Erwerb ließ das junge Ehepaar sich ganz auf sich bescheiden; es vermißte keinen geselligen Verkehr. Dann waren einige Formalitäten wegen des Besitzwechsels zu erledigen, der Amtsvorsteher, eine alte, weißhaarige Bauerngestalt, kam und ging mehrmals, und auch Gärtner aus der Gegend stellten sich ein, um ihre Dienste anzubieten. Steenwijk aber lachte: „Ich finde den Garten sehr schön so! Warum wollen wir die Natur, wie sie sich selbst entwickelt hat, verstümmeln?“

In der dritten Woche erst meldete das Mädchen der gnädigen Frau den ersten Besuch: ein Herr Babenfeld, Rittmeister a. D., wollte seine Aufwartung machen. Steenwijk war gerade wieder in der Stadt; das Amtsgericht wollte noch dieses und jenes wissen.

Maria empfing ihn voller Neugier. Rittmeister Babenfeld war eine hohe, angenehme Gestalt, besaß ein offenes, gebräuntes Reitergesicht und ein paar helle, frohe Augen darin.

„Ich wollte mich als Nachbar vorstellen, gnädige Frau“, sagte er zwangslos, „wir werden, sollten Sie längere Zeit hier bleiben, ja doch ein wenig aufeinander angewiesen sein.“

Maria lächelte: „Warum sollen wir nicht längere Zeit hier bleiben, Herr Rittmeister? Man kauft ein Haus doch nicht auf ein halbes Jahr, wenn man kein Grundstückmakler ist.“

Babenfeld nickte: „Gewiß, — aber die Kampenburg hat darunter zu leiden gehabt, daß ihre Besitzer sehr schnell wechselten . . . oder aber nicht in ihr wohnen blieben.“

Maria wunderte sich darüber: „Woher mag das nur kommen? Ich finde das Haus gut — und der auch etwas wüste Garten gefällt mir.“

Babenfeld lenkte ab und sprach von allgemeinen Dingen. Er ging auch bald wieder.

Steenwijk brachte aus der Stadt ein paar Pferde mit, dazu einen Knecht und noch eine

Magd. In einigen Tagen sollte ein Wagen geliefert werden. Dann wollte man den Besuch bei dem Rittmeister erwidern.

Aber ehe es dazu kam, stellte sich in Marias Befinden eine Aenderung ein: sie erwachte mit Gliedern, in denen die Müdigkeit des Abends verblieben zu sein schien. Sie klagte über Sausen in den Ohren und schreckhaftes Empfinden. „Mir ist," erklärte sie, „als ob hin und wieder ein kalter Luftstrom an mir vorbeiwehte."

Steenwijk schüttelte leichthin den Kopf: „Ihr jungen Frauen!"

Aber das Uebel hielt an, es verschlimmerte sich sogar.

Maria Steenwijk war eine schlanke Figur, nicht gerade groß, aber doch von einer körperlichen Beschaffenheit, wie man sie zumeist bei hochgewachsenen Menschen findet: zart und empfindlich. Sie schaute aus großen Augen in die Welt, und unter diesen Augen liefen feine blaue Aederchen entlang, die sich unter dem lichten Rot der Wangen in dünnen Verzweigungen verloren. Dieselben Adern kehrten in den unruhigen Händen wieder, die kühl und feingliedrig waren. Es waren Hände von jener Art, die die Männer so sehr lieben, weil sie auf eine empfindungsreiche Seele schließen lassen. Bei Maria traf diese Folgerung zu; sie gehörte zu den Frauen, welche ein starkes Innenleben mitteilsam nach außen strömen und nicht danach fragen, ob die Welt so beschaffen ist, daß sie diese reinen Offenbarungen verdient.

„Ihr jungen Frauen!" sagte Steenwijk übrigens oft zu ihr, und er gab diesen Worten eine nachsichtige Milde, wie man sie der Schwäche gegenüber an den Tag legt.

Im zweiten Monat ihres Aufenthaltes auf der Kampenburg wurde Maria zum erstenmal im Schlafe aufgeschreckt; es war ihr, als hätte sie eine klagende Frauenstimme gehört. Sie richtete sich im dunklen Zimmer im Bett auf und lauschte, — die Stimme wiederholte sich nicht. Trotzdem bedeckte kalter Schweiß ihren Körper. Sie legte sich wieder hin und schlief unruhig bis zum Morgen.

Steenwijk lachte: „Du fürchtest dich, Maria, wie?"

Sie verneinte: „Wovor denn? Ich weiß aber nicht, was mit mir ist. Ich habe die Mädchen gefragt, sie haben nichts gehört, — und geweint hat auch keine von ihnen."

Einige Nächte darauf schrillte ein gelles Lachen durch ihr Schlafgemach, und das Gelächter war so stark, daß Maria noch ein Klingen in den Ohren verspürte, als bereits einige Minuten vergangen sein mußten. Wieder lauschte sie aufmerksam, das Herz hämmerte mit unruhigen Schlägen, und heiße Fieberwellen wechselten mit quälendem Frost ab. Das Klingen in den Ohren ging in Sausen über, all-



„Ich wollte mich als Nachbar vorstellen, gnädige Frau", sagte er.

mählich ebbte auch das ab, und lautlose Stille lag im Zimmer. Maria preßte die Hand auf die Brust: was war das nur? Sie mußte leidend sein! Aber sie hatte doch nichts geträumt! Sie hätte sonst wenigstens Bruchstücke des Traumes in der Erinnerung auffinden müssen!

Steenwijk runzelte die Stirn, als er hiervon erfuhr, und er ließ am frühen Vormittag anspannen, um mit Maria in die Stadt zu fahren. Der Arzt mußte eingreifen, es ging nicht länger so.

Doktor Hallein verordnete Beruhigungsmittel, auch er sagte: „Denken Sie daran, es ist eine junge Frau!"

Und er versprach, einmal hinauszukommen nach der Kampenburg, um dort nach dem Rechten zu sehen. Das hatte aber lange Weile, denn Hallein war erst an seinen Wohnort neu übergesiedelt und mußte darauf bedacht sein, seine eigenen Sprechstunden nicht zu versäumen. Maria fühlte sich bedrückter denn je.

Sie begab sich jetzt schon in der Erwartung, wieder aufgeschreckt zu werden, zu Bett, und um Steenwijk nicht unnötige Besorgnisse zu bereiten, kam sie auf den Einfall, sich des Nachts irgendwie zu beschäftigen und dafür am Tage etwas länger zu ruhen.

Auch das erwies sich als zwecklos: — selbst in den Vormittagsstunden fühlte sie das unheimliche Erschauern, die Kälte wehte sie aus irgendeiner Ecke her an, und die Fälle, daß sie Stimmen vernahm, häuften sich. Es waren verschiedene Stimmen; sie konnte ganz deutlich zwei weibliche erkennen und — hin und wieder — eine männliche. Allgemach ging Maria dazu über, auf diese besonderen Geräusche zu warten; dennoch fuhr sie jedesmal zusammen, wenn sie sie vernahm.

Und in den frühen Morgenstunden eines regenschweren Tages ereignete sich das Entsetzliche: sie hörte Musik. Ganz deutlich Musik.

Maria hatte die Nacht angekleidet auf einer Ottomane verbracht, die neben dem Schlafraum aufgestellt war. Vor der Ottomane befand sich ein großer dreiflügliger Spiegel, und in diesem Spiegel beobachtete sich Maria selbst. Sie starrte ihr eigenes Bild an, als sie die leisen Musikklänge vernahm, und aus ihrem Bild vergewisserte sie sich, daß sie wache. Die Musik schien einem kleinen Orchester zu entstammen, Maria hörte eine Violine, dann eine zweite, sie hörte ein Klavier und irgendwelche tiefen Baßtöne. Und während sie sich bemühte, die Instrumente auseinander zu halten, steigerte sich ihre lähmende Furcht, als jubelnde Stimmen, Menschenstimmen, sich in die Musik mischten. Eine weibliche Stimme lachte tönend auf, ganz nah schien die Lacherin zu sein, und ein eisiger Hauch sprühte durch das Zimmer.

Mit Bewegungen, die Marias Willen nicht zu gehorchen schienen, erhob sie sich und trat auf den Spiegel zu; sie durchquerte den Zwischenraum, aus dem die Musik und das Lachen aufzuquellen schienen, sie empfand die ununterbrochen wehende Kälte, — aber sie stieß auf nichts, bis sie den Spiegel erreicht hatte. Im Glase überblickte sie das Zimmer, das düster und schwer dalag, aber nichts Ungewohntes aufwies, und wie das Tönen in ihren Ohren langsam abflutete, leiser und leiser wurde, dann ganz verhallte, da packte sie ein namenloses Grauen vor dem Geheimnisvollen, sie schrie in hemmungsloser Furcht jäh auf, stürzte mit kurzer Wendung zur Tür, öffnete sie — und brach auf der Schwelle besinnungslos zusammen.

Hier fand man sie wenige Miuten später.

Als Maria um die Mittagszeit aus der Ohnmacht erwachte, saß Steenwijk an ihrem Lager und hielt ihre Hand in der seinen. „Maria, — was ist dir geschehen?" fragte er.

Die junge Frau sah aus umränderten Augen um sich, als suchte sie in der Erinnerung. Jede Frische war von ihrem Gesicht getilgt, es war, als sei ein dunkler Schatten über sie hinweggeweht.

„Wir fanden dich vor deinem Zimmer," sagte Steenwijk mit leiser Stimme, als wollte er ihrem Gedächtnis nachhelfen.

Und nun sann Maria zurück, Stück für Stück des Vorfalles tauchte wieder in ihr auf, und sie umklammerte in neuer Furcht die Hand ihres Mannes. Dann erzählte sie, was sie erlebt hatte.

Steenwijk sah auf sie wie auf eine Schwerkranke herab: das, was sie berichtete, war ja zu ungereimt, als daß es ihm eingehen konnte.

„Laß uns von hier fortgehen," bat sie schließlich. Und als sie das ausgesprochen hatte, dämmerte in ihr, was der Rittmeister bei seinem ersten und bisher einzigen Besuch gesagt hatte: die Kampenburg hat die Besitzer sehr oft gewechselt . . .

Steenwijk nickte begütigend: „Wir wollen verreisen, Maria, das wird dir gut tun!"

„Nein, ganz weg — frage den Rittmeister, ja? Wir wollen zu ihm fahren, er soll uns erzählen, warum die Kampenburg so lange leer gestanden hat. Willst du?"

So ließ Steenwijk anspannen und fuhr mit seiner Frau über Land.

Babenfeld war daheim; ein großer Gutshof dehnte sich vor seinem Haus, das Geflügel schnatterte und gackerte durcheinander, daß fast das Geholper des einfahrenden Wagens davon erstickt wurde. Auf der breiten Freitreppe stand der Rittmeister, die Pfeife im Munde, die Beine in hohen Stulpenstiefeln.

Steenwijks Landauer fuhr vor.

Maria stieg müde aus dem Wagen und machte die Herren bekannt.

Babenfeld ließ einen schnellen Blick über die junge Frau gleiten und sagte unvermittelt: „Die Luft in der Gegend bekommt Ihnen nicht, gnädige Frau!"

Steenwijk beschönigte zunächst, aber sehr bald kam er doch auf den wahren Grund seines Besuches.

Der Rittmeister klopfte mit den Fingern der rechten Hand auf die Tischplatte und sah auf den Hof hinab.

„Was denken Sie davon?“ fragte Steenwijk, als er mit seinem Bericht zu Ende war.

Der andere sah ihn mit seinen offenen Augen frei an: „Ich wundere mich nicht,“ erwiderte er, „aber vielleicht wäre es das beste, man risse die ganze Kampenburg ab!“

„Wieso?“

„Es ging jedem so, wie es Ihnen geht,“ sagte Babenfeld langsam, „es muß also etwas Wahres daran sein, daß es drüben bei Ihnen spukt.“

„Das ist — verzeihen Sie! — das ist doch nicht Ihr Ernst!“

„Ernst oder nicht,“ entgegnete Babenfeld, „es scheint aber Tatsache zu sein. Der alte Kampen — gnade ihm Gott! — scheint's wüst getrieben zu haben. Ich kann mir nicht helfen, — ich glaube an das Zeug nicht, ich hab's nie erlebt, aber alle erzählen sich dasselbe.“

„Aber das ist doch undenkbar!“ sagte Steenwijk unsicher.

„Vielleicht . . ., vielleicht auch nicht. Ich war auf so etwas vorbereitet. Fragen Sie in der Gegend, wen Sie wollen: die Kampenburg i s t verrufen!“

„Dabei beruhige ich mich nicht!“ sagte Steenwijk mit Entschiedenheit.

„Was wollen Sie machen? Wollen Sie den Makler herankriegen, — oder die Seeheims, weil sie Ihnen das verschwiegen haben?“

Steenwijk dachte nach. Schließlich antwortete er: „Nein, denn ich hätt's ihnen nicht geglaubt, und wenn sie es mir b e s c h w o r e n hätten.“

Der Rittmeister nickte: „Das ist es —, man glaubt es nicht, aber es ist doch vorhanden!“

Steenwijk kam endlich zu folgendem Entschluß: „Ich werde die Zimmer mit meiner Frau tauschen. Bei mir war alles ruhig, sie mag also die ruhigen Zimmer nehmen. Ich werde mir mal die Geister ansehen.“

„Haben Sie sie denn g e s e h e n, gnädige Frau?“ wendete sich Babenfeld an die still dasitzende Maria.

Sie schüttelte den Kopf: „Nur gehört, Herr Rittmeister!“

„Manchmal sind sie auch zu sehen,“ sagte Babenfeld. „Die alte Seeheim hat sie gesehen, und ihre Nichte, die angeheiratete, angeblich auch!“

„Ich will's versuchen!“ entschied Steenwijk.

Noch am gleichen Tage siedelte er in die unteren Räume über.

Nun begab sich das Sonderbare, daß einige Wochen verstrichen, ohne daß Steenwijk in seiner Nachtruhe gestört wurde; Abend für Abend legte er sich voller Erwartung zur Ruhe nieder, schlief zunächst etwas schwer ein, fand sich aber schließlich beruhigt mit seiner Aufgabe ab. Nach etwa einem Monat trat hierin eine Aenderung ein: es war ihm, als



Sie öffnete die Tür und brach auf der Schwelle besinnungslos zusammen

hörte er schlürfende Schritte. Es war schwierig, zu sagen, aus welcher Ecke sie kamen und wohin sie gingen, — aber das Geräusch war vorhanden. Der Boden war mit dicken Teppichen belegt, aber die Schritte wurden auf dem bloßen Fußboden gemacht. Es dauerte etwa eine halbe Stunde, bis die Geräusche nachließen. Steenwijk war ganz benommen von seiner Wahrnehmung.

Am nächsten Tag untersuchte er die seitlich und oben anstoßenden Zimmer: überall mußte der Teppichbelag das natürliche Zustandekommen der Geräusche verhindern. Also handelte es sich um eine übernatürliche Erscheinung?

Steenwijk vermochte es nicht zu glauben. Vor seiner Frau verheimlichte er seine Eindrücke; es war genug, wenn er sich mit der Angelegenheit befaßte. Zudem schien es, als ob Maria sich langsam erholte, je weiter ihre Erlebnisse in die Vergangenheit zurücksanken. Das hauchzarte Rot ihrer Wangen kehrte wieder, und damit besserte sich auch die Stimmung. Diese Fortschritte mochte Steenwijk nicht aufs Spiel setzen.

Die Geräusche aber verstummten nicht. Es war, als ob das Ohr der Bewohner dieser Zimmer sich im Laufe einiger Zeit erst an eine gewisse Hellhörigkeit gewöhnen müßte, so daß die Wahrnehmungen sich ganz allmählich von Tag zu Tag, von Nacht zu Nacht verstärkten. Und was bei Maria nicht der Fall gewesen, stellte Steenwijk an sich fest: die Erscheinungen manifestierten sich mit ziemlicher Regelmäßigkeit. Einmal schloß er sich um die Nachmittagsstunden in diesem Flügel der Kampenburg ein, das ganze Gesinde hatte Ausgang erhalten, weil er alle zufälligen Schritte aus dem Gebäude fernhalten wollte. Maria schlief wie gewöhnlich um diese Zeit. Steenwijk setzte sich in einen gepolsterten Armstuhl und versuchte, sich in ein Buch zu vertiefen. Wie lange er so gesessen hatte, — er wußte es nicht: plötzlich schwang sich ein Sausen in sein Ohr, das an irgendeiner Stelle im Zimmer seinen Ausgang nehmen mußte. Und aus dem Sausen wurde eine seltsam abgehackte Melodie. Es war ein Ländler, was er vernahm, — es k o n n t e ein Ländler sein, und richtig: er vernahm wieder scharrende Schritte, aber es hatte den Anschein, als ob diese Schritte im Takte der Musik gesetzt würden. Unter Anspannung seiner Aufnahmefähigkeit lauschte Steenwijk weiter, und er dachte sich zu dieser unerklärlichen Musik ein Gegenwartsbild: er sah bäuerliche Tänzer vor sich, die sich im Kreise drehten. Unsinn! sprach er zu sich selbst, ich sehe nichts, aber so k ö n n t e es aussehen, wenn etwas zu sehen w ä r e!" Jetzt nur keine Täuschungen! Trotzdem fühlte er eine Kälte ihn überströmen, einen Lufthauch, der im Zimmer entstanden sein mußte. Beherrschter als Maria, erhob er sich aus dem Stuhl und ging im Zimmer rundum. Die Geräusche wurden verschwommener, sie traten etwas zurück an Deutlichkeit und Rhythmus, dafür jedoch schlug ein plötzlicher Fieberschauer auf ihn, der seine Beine wanken machte. Ernstlich beunruhigt, ließ er sich wieder nieder. Was geschah denn hier? Gab es hier Gespenster, die ihn mattsetzten, weil er sich unter ihnen in einem Raum bewegte, den sie . . . für sich beanspruchten?

Die verhexten Zimmer des Herrensitzes griffen allgemach auch seine Nerven an. Er war nicht ängstlich, wie Maria, — besaß auch andere Nerven, als die zarte, empfindsame Frau, aber was er hier erlebte, ging selbst über seine geistige Kraft. Ein Schabernack kam nicht in Frage, zufällige Geräusche ebensowenig, — und Halluzinationen? Ja, konnten solche Halluzinationen sich denn über Jahrzehnte hinaus erstrecken, konnten sie mit bestimmten Räumen verbunden sein, mußte von ihnen jeder befallen werden, auch der, der von dem unheimlichen Ruf des Hauses keine Ahnung gehabt hatte? Und Maria hatte nichts davon gewußt, daß die Kampenburg verwunschen war . . .

Zwei Nächte darauf war Steenwijks Hellhörigkeit soweit gestiegen, daß er deutliche Stimmen hörte. Es mochten drei Stimmen sein, wie der Rittmeister ihm erzählt hatte, — es konnten aber auch zehn sein. Es war ein Geflüster in den drei Zimmern, die diesen Flügel bildeten, ein heimliches Raunen und Stammeln, das die Haare zu Berg treiben konnte. Mitunter schien es, als ob Musik aufschwoll, aber die Töne erstarben in dieser Nacht sehr schnell. Die leisen Worte dauerten bis gegen Sonnenaufgang. Erschöpft schlief Steenwijk ein.

Und diese Nacht hatte ihm die ruhige Fassung geraubt. Als er aus bleischwerer Abwesenheit erwachte, war ihm, als hätte er unter einem schweren Druck gelegen. Das entging Maria nicht.

„Verkauf das Haus, wenn's jemand haben will," sagte sie ihm. „Es ist nicht wert, daß wir uns dem Spuk opfern!"

Steenwijk fuhr in die Stadt. Dr. Hallein schüttelte den Kopf: „Sie erzählen mir Schnurren . . . Ich habe nie geglaubt, daß in der Gegend von Kampenburg solche Miasmen in der Luft herumschwirren!"

Trotz seiner Skepsis versprach er, sich das Haus wirklich einmal anzusehen. „Ihrer Suggestion kann ich natürlich damit nicht beikommen," meinte er mit gutmütigem Spott.

„Ich lade Sie ein, sich auf vier oder sechs Wochen dort zu etablieren!" forderte ihn Steenwijk auf.

Dr. Hallein sah ihn scherzend an: „Die Gespenster sind offenbar etwas schwerfällig, daß sie soviel Zeit brauchen."

Steenwijk war zu bedrückt, um im gleichen Ton erwidern zu können. Und dem Arzt tat es fast leid, den Patienten etwas zu oberflächlich behandelt zu haben. „Geben Sie die Sache doch einem Detektiv in die Hand!" schlug er vor.

„Kommen erst Sie hinaus!“ bat Steenwijk nochmals.

Schon am dritten Tage darauf fuhr ein kleiner Tourenwagen auf der Kampenburg vor. Die Auffahrt war mittlerweile in guten Zustand gebracht worden.

Dr. Hallein unterzog den Garten einer aufmerksamen Besichtigung, blieb eine gute Spanne Zeit in den Remisen und kehrte erst zum Schluß im verwunschenen Flügel des Schlosses ein. Steenwijk ließ keinen Blick von seinem Begleiter, aber er unterbrach auch seine hingebende Aufmerksamkeit mit keinem Wort. Endlich, nachdem Dr. Hallein wohl an die zwanzig Minuten von Gegenstand zu Gegenstand geschritten war, wendete er sich an den Besitzer des Hauses: „Haben Sie Furcht vor Gespenstern, Herr Steenwijk?“

„Bisher hatte ich keine.“

„Also grundsätzlich . . . hätten Sie keine Furcht,“ fuhr Dr. Hallein versonnen fort. Dann trat er zum Fenster und sah über den Rasen hinweg. „Dort also liegt der Weiher?“ fragte er, indem er hinausdeutete.

„Hier rechts, ja!“

„Schlafen Sie bei offenem Fenster?“

„Je nachdem —“

„Die Fenster aber sind während des Tages geöffnet, nicht wahr?“

Steenwijk machte eine hilflose Bewegung: „Ich vermute es.“

Dr. Hallein nickte: „Natürlich!“ Und dann, nach einer Pause: „Der Tümpel sieht so aus, als wäre er früher größer gewesen. Da ist auch ein Flußlauf, ich meine: ein Bachbett, drüben. Da muß es mal fließendes Wasser gegeben haben. Na, Quellen versiegen ja öfter. Haben Sie eigentlich viel Mücken?“

Steenwijk verneinte: „Sie sind mir noch nicht aufgefallen!“

„Hm, also nicht . . . Wissen Sie, was Sie mir erzählt haben, ist lange nicht so interessant, als das, was ich hier sehe. Ich brachte neulich einen Detektiv in Vorschlag, — aber bei solchen Gespenstern, die nicht einmal etwas stehlen, lohnt es sich nicht, darin muß ich Ihnen beistimmen. Sie haben keine Furcht vor Gespenstern, außerdem haben Sie —“, — hier lächelte Dr. Hallein — „haben Sie ein vorzügliches Herz; beides ist gleich wichtig im Verkehr mit der vierten Dimension. Würden Sie es über sich gewinnen, hier noch einige Wochen zu schlafen?“



Mit einem Sprung war er an der Tür . . .

Steenwijk fühlte sich beruhigt durch die überlegene Art, mit der Dr. Hallein die Spukgeschichte erörterte. „Gewiß,“ sagte er.

„Bleiben Sie also hier wohnen, — aber wohlgemerkt: nur zum Schlaf! Und telephonieren Sie mir jeden Tag, was Sie gesehen haben, ja?“

„Gesehen habe ich doch nichts!“ widersprach Steenwijk.

Der Arzt nickte: „Um so besser, — reden Sie sich nichts ein! Also auch was Sie **hören**, interessiert mich!“

Damit ging Dr. Hallein.

Steenwijk fühlte jetzt ein Grauen vor jeder Nacht; tagsüber fiel es ihm leichter, das Unerklärliche, Geheimnisumgebene zu erleben, — zur Nachtzeit aber erhöhte die Finsternis die Wirkung ins Ungeheuerliche. Denn die Eindringlichkeit der Wahrnehmungen nahm ständig zu. Angeregt durch die flüsternden Stimmen, glaubte er mehrere Male auch die dazugehörenden Schatten sich bewegen zu sehen. Er ließ sich Lampen über Lampen bringen, um nicht irritiert zu werden. Aber die vielen Lichter beschatteten sich gegenseitig und erzeugten ein Wirrwar von dunklen Konturen, die ihn nur noch mehr folterten. Er ließ wieder einige Lampen entfernen und ordnete die Lichtquellen ringsherum an den Wänden.

Eines Vormittags kam der Rittmeister herübergeritten; es war das drittemal, daß er Maria sah.

„Sie machen sich noch immer Sorgen!“ sagte er ihr auf den Kopf zu.

Maria errötete: „Nicht wegen mir, — aber sehen Sie sich meinen Mann an! Wenn er sich nur entschlösse, die Kampenburg zu verkaufen.“

„An wen denn?“ fragte Babenfeld sarkastisch.

Maria hüllte sich in verlegenes Schweigen.

„Liebe, gnädige Frau,“ sagte der Rittmeister, „Sie würden, auch wenn Sie die Kampenburg los würden, so viel verlieren, daß ein Abbruch und ein Neubau billiger käme.“

Maria lag es auf der Zunge, zu fragen, ob denn der Spuk nicht am Platze bleiben würde. Aber sie schämte sich der Einfalt. „Dr. Hallein war hier!“ sagte sie deshalb nur.

Babenfeld hob die Schultern: „Wer ist das?“

„Der neue Arzt aus der Stadt . . . Er hat meinen Mann gebeten, weiter in den Zimmern wohnen zu bleiben . . . Vielleicht ahnt er etwas.“

Steenwijk trat jetzt aus dem Haus.

Der Rittmeister betrachtete ihn schnell und kurz, — Steenwijk sah aus, als hätte er seit acht Tagen nicht mehr geschlafen.

Man sprach von gleichgültigen Dingen, endlich fragte Steenwijk: „Sagen Sie mal, Herr Nachbar, wurde der Doppelmord . . ., ich meine der Mord an der Magd und an dem Knecht . . . damals nicht gesühnt?“

Babenfeld sah sein Gegenüber durchdringend an. Also so weit ist es schon mit dir? dachte er bei sich. Und er antwortete, ohne den forschenden Blick von Steenwijk abzuwenden: „Fragen Sie doch mal die Gespenster, warum sie noch immer hier herumspuken!“

Diese Aufforderung blieb in Steenwijks Gehirn hängen, — er hatte noch nie daran gedacht, in das Flüstern hineinzusprechen. Er hatte nur immer gelauscht, nur immer gehorcht.

Und er wartete auf die Nacht. Aber als ob die Besessenheit sich in einem immer weiteren Umkreis kundtat, hörte er die Stimmen heute schon, noch ehe er seine Zimmer betrat. Er stand im Musikzimmer seiner Frau, Maria war noch in der Küche beschäftigt. Da wisperte es um ihn. Erst schien's ein Knistern zu sein, das sich quälend ins Trommelfell fraß; aber aus diesem Geräusch wurden wieder Stimmen. Hochaufgerichtet stand er da —, hörte scharf hin. Und er hatte das Gefühl, als ob zwei Wesen miteinander sprächen. Ja, — er unterschied Worte, bestimmte Worte . . . Was sagten also diese unsichtbaren Wesen?

Wie dunkel war doch das Musikzimmer... Was sagten also diese Unsichtbaren?

Kalter Schweiß trat Steenwijk auf die Stirn.

Was sagten die unheimlichen Wesen, die ihn umgaben? Sagten sie nicht das Wort „Sühne“ . . . sprachen sie nicht „Mord?“

Hilflos blickte Steenwijk um sich, — dort war noch ein elektrischer Schalter, der war mit dem Deckenlicht verbunden. In drei Schritten konnte er ihn erreichen . . .

Oh, diese flüsternden, raunenden, zischenden Stimmen um ihn!

Licht! Nur Licht!

Mit einem Sprung war er an der Tür, griff nach dem Schalter, griff fehl und glitt auf dem nachgebenden Teppich aus. Mit dem Kopf schlug er gegen einen Türpfosten. Ein kleiner Notentisch folgte dem Sturz, und ein Stuhl neben der Tür kam gleichfalls ins Wanken.

„Herrgott!“ stöhnte Steenwijk. „Ist das der Anfang vom Ende?“ Er raffte sich auf und stellte die Gegenstände wieder auf die Beine. Dann tauchte er das Musikzimmer in volles Licht, sah sich um und lauschte abermals: die Stimmen waren verschwunden.

Ich höre sie jetzt schon hier! dachte er . . . Die Stimmen verfolgen mich schon . . . Wie lange dauert's noch, dann bin ich überall von ihnen umgeben . . . Nur weil ich in ihren Zimmern aushalten will . . .

Und plötzlich sah er eine grausame Szene vor sich: in den Räumen, die er bewohnte, waren die Morde ausgeführt worden. Menschenblut mußte dort den Boden genetzt haben. Er zweifelte gar nicht mehr daran: jene Zimmer waren die Mordzimmer, und vielleicht hatte auf der Stelle, da er schlief, das Bett gestanden, in dem der grausame Kampen seine Geliebte, die Magd, erdrosselt hatte. Steenwijk hatte ihr und dem erschlagenen Knecht in ihren Zimmern getrotzt, und darum verfolgten sie und peinigten ihn jetzt, wo er ging und stand . . .

Das Haus verkaufen! das war der einzige Ausweg. Aber wer — wer in aller Welt würde auch nur einen Pfifferling für ein verhextes Haus geben?

Maria fand ihren Mann verstört, als sie endlich ins Zimmer trat. Und sie sah auch, daß die Portiere auf der einen Seite abgerissen war, — sie sah eine Anschwellung an Steenwijks Stirn. „Grundgütiger Himmel," betete sie, „gib, daß er mir erhalten bleibt, gesund an Geist und an Körper!" Sie ließ sich aber nichts merken, sondern befestigte den Türvorhang erst, als sie zu vorgerückter Stunde allein geblieben war.

Dr. Hallein verfolgte einen bestimmten Gedanken; allein — aus den telephonischen Mitteilungen Steenwijks fand er keinen Anhalt, sich dieser Idee weiter hinzugeben. Dennoch ließ sein Interesse nicht nach. Und als die Regentage einsetzten, als der Oktober zur Neige ging und die Wolken sich nicht mehr zu zerteilen schienen, fuhr sein Kraftwagen zum zweitenmal auf der Kampenburg vor.

„Wie geht's?" fragte er Maria.

Er erhielt einen trostlosen Bescheid.

„Also muß ich mich beeilen, ehe der Frost kommt!" sagte er; ein mitfühlendes Lächeln glitt um seinen Mund. Ihn dauerte diese schöne Frau, die sich in Sorgen verzehrte. Aber er hatte absichtlich so lange gewartet, wie es nur anzugehen schien.

„Was haben Sie mit dem Frost zu tun?" erkundigte sich Maria. Ihre großen Augen sahen den Arzt voller Spannung an.

„Vielleicht haben auch die Gespenster eine sterbliche Seele," scherzte Dr. Hallein. „Ich habe einen Mann mitgebracht, der sich für Ihr Haus interessiert. Vielleicht müssen wir ein wenig besser lüften."

„Noch besser?" fragte Maria. „Die Fenster werden kaum noch geschlossen!"

„Ich habe doch Vollmacht?" vergewisserte er sich.

„Retten Sie meinen Mann!" erwiderte Maria nur.

Steenwijk sah abgemagert und elend aus, — ein unbeteiligter Arzt hätte ihm nur noch eine Gnadenfrist eingeräumt.

„Was waren Ihre letzten Beobachtungen?" fragte ihn Dr. Hallein.

Steenwijk schüttelte den Kopf: „Ich sehe nie etwas . . ., ich höre nur alles."

„Und was?"

„Abgerissene Worte . . . und manchmal ein Trampeln, daß es mir im Kopf dröhnt."

„Was für Worte sind es?"

„Immer dieselben . . . „Mord" . . . „Sühne" . . . „Mörder" . . ., viel anderes nicht."

„Gut . . ., ich bleibe heute nacht mit Ihnen zusammen, Herr Steenwijk . . . ich will einmal zuhören!"

Maria legte ihm ihre blasse Hand auf den Arm: „Sie müßten einige Wochen in dem Zimmer wohnen . . . Vorher hören Sie nichts! Dann fängt es ganz langsam an und wird deutlicher und deutlicher!"

„Ich werde heute einen Versuch machen," entschied Dr. Hallein. Und dann kam er auf den ihn begleitenden Mann zu sprechen. Kurz nur und andeutungsweise.

Noch vor dem Abend ging er mit dem Mann in den Garten, — hinab zum Weiher gingen sie und verschwanden hinter der Böschung des ausgetrockneten Grabens. Maria folgte ihnen mit den Augen.



Plötzlich hob Steenwijk den rechten Arm und streckte lauschend den Zeigefinger aus

Als sie zurückkamen, stand sie auf der Treppe vor dem Hause. „Was haben Sie gemacht?“ erkundigte sie sich.

Dr. Hallein lächelte nachsichtig: „Die Gespenster müssen doch irgendwo wohnen! Und da sie offenbar obdachlos sind, sucht man ihren Schlupfwinkel am besten an den unangenehmsten Stellen! Der Arzt ist manchmal so ein Stück Kriminalpolizei, gnädige Frau!“

Maria verstand nicht, was er meinte, und sie schwieg, weil sie nicht in ihn dringen wollte.

Sehr bald zog sich Dr. Hallein mit seinem Patienten zurück; Steenwijk war überaus reizbar und abgespannt. Absichtlich verstrickte ihn der Arzt in eine gleichgültige Unterhaltung, man sprach über die Nachbarschaft, über die Bauern und politische Ereignisse, und während des Gespräches, dem Steenwijk nur mit Anstrengung folgen zu können schien, kehrte sich der Blick des Schloßherrn mehr und mehr nach innen. Es war, als schlössen sich die Augenlider, weniger aus wirklicher Ermüdung, sondern um den anderen Organen eine um so intensivere Tätigkeit der Empfindung zu ermöglichen. Plötzlich hob Steenwijk den rechten Arm und streckte lauschend den Zeigefinger aus. Auch Dr. Hallein gab sich Mühe, etwas zu hören, — vergeblich. Und nun begann Steenwijk, den erhobenen Zeigefinger im Takte auf und ab zu bewegen, als vernähme er eine Musik. Die Augen öffneten sich weit und starrten ins Zimmer, trafen gelegentlich die Blicke des Arztes, verweilten aber nicht bei ihnen, sondern irrten mit flackerndem Glanz zwischen den Möbeln hin und her. Dr. Hallein sah auf die Uhr, dann ließ er den Geisterlauscher gewähren. Ueber eine Stunde dehnte sich Steenwijks Entrücktheit, dann sank der Arm, und die Lider fielen zu. In vollkommener Ermattung lehnte er sich zurück, der Kopf fiel auf die Brust, und kurz darauf verrieten leise Atemzüge, daß die Exaltation vorüber war.

Und nun nahm Dr. Hallein eine sonderbare Untersuchung vor: zunächst beschäftigte er sich mit dem Puls des Schlafenden, dann hob er die schlaff herabhängenden Arme auf: Steenwijk erwachte nicht. Die Erschöpfung war vollkommen. Auch einem Druck auf die Augäpfel widerstand der anscheinend Bewußtlose. Dr. Hallein nickte vor sich hin. Und er begann eine langsame, zielbewußte Wanderung durch die drei Räume dieses Flügels: er rückte Möbel ab, er lüftete die Teppiche, entfernte Bilder von den Wänden und legte an verschiedenen Stellen unter der Rupfenbespannung den glatten Mörtel bloß. Mit seinem Taschenmesser pochte und schabte er, unternahm dasselbe an anderen Stellen, und als die Standuhr gegen die dritte Morgenstunde vorrückte, waren die Räume in einen wirren Trödelladen verwandelt. Das kümmerte ihn indessen nicht. Er ging auf den Korridor hinaus, schaltete überall das elektrische Licht ein, und suchte die Kellertreppe. Dort öffnete sie sich vor ihm. Eine Taschenlampe hatte Dr. Hallein nicht bei sich, denn er war kein Kriminalist; aber er bedurfte ihrer auch nicht. Das Haus war überallhin von Lichtleitungen durchzogen.

Im Keller bahnte er sich seinen Weg über Kisten und Kästen; von zwei Jahrhunderten hatte sich hier ein fester Niederschlag an den Fundamentmauern gebildet, doch war der Putz nur wenig beschädigt. Dr. Hallein vergegenwärtigte sich hier unten noch einmal den Grundriß der ganzen Kampenburg, schritt dann zwischen den gewaltigen Tragpfeilern hindurch und erreichte den Unterbau des verwunschenen Schloßflügels. Niemand vom Gesinde, kein Wächter, kein Hofhund bewachte seine Bewegungen. „Hier könnten Gespenster von Fleisch und Bein umgehen!“ dachte er lächelnd. „Niemand würde sie stören!“ Und wieder kratzte er mit seinem Taschenmesser an der Verputzung der Mauern. Meter um Meter drang er vor, der Mörtel war nach uralten Rezepten bereitet: er backte wie Fels. Kopfschüttelnd überflog Dr. Hallein sein ungemütliches Arbeitsfeld, dann stutzte er. Und er eilte über die roten Ziegelfliesen hinweg, um sein Pochen und Schaben an einer massiven Querwand fortzusetzen, die sich mit geringfügiger Verjüngung gegen die Oberwelt anstemmte. An dieser Wand von stattlicher Dicke machte sich eine Verfärbung bemerkbar, und der Putz hatte einen hohlen Klang. „Das Totengerippe!“ lachte er vor sich hin, kichernd und triumphierend.

Als Dr. Hallein den Keller verließ, hellte sich der Himmel bereits im Osten auf. Er achtete nicht darauf. Einen flüchtigen Blick nur warf er auf den noch immer schlafenden Steenwijk, dann glitt er in das ihm angewiesene Zimmer hinüber und betrachtete die Gesteinsbrocken, die er unter dem Putz der verfärbten Mauer herausgeholt hatte, sehr angelegentlich. Ein schwärzlicher Schimmel, stellenweise grün gesprenkelt, hatte sich in die Ziegel eingefressen; der Belag war geruchlos, kaum feucht — aber saß tief in der Unterlage.

Am frühen Vormittag verabschiedete sich der Arzt von Steenwijk und seiner Frau.

„Was sollen wir tun?“ fragte Maria. Ihre großen Augen hingen wißbegierig und flehend an Dr. Halleins Mund.

„Warten Sie noch einen Tag,“ bat der Arzt. „Ich werde Sie dann von meiner Ansicht verständigen.“

„Haben Sie etwas gehört in dieser Nacht?“ forschte Steenwijk mit hoffnungslosem Gesicht. „Bei mir war es das alte: — Stimmen, die durcheinander huschten . . ., hohe und tiefe Stimmen . . ., im Anfang ein leises Brausen, dann Musik, die ziemlich deutlich wurde . . .“

Dr. Hallein nickte: „Und hohes Fieber . . ., Wachfieber sozusagen.“

„Wachfieber —?“ fragte Maria. „Was ist das?“

„So etwas Undefinierbares, gnädige Frau,“ erwiderte Dr. Hallein. „Sagen wir einmal — Sinnestäuschungen durch Vergiftung . . .“

„Durch Vergiftung?“

„Ja —, noch besser gesagt: Fieber durch Vergiftung, und dann im Fieber krankhafte Vorstellungen . . ., eine erhöhte Reizbarkeit der Nerven . . ., eben Sinnestäuschungen . . .“

„Im Wachen?“

Dr. Hallein hob die Schultern: „Geben Sie mir noch einen Tag Bedenkzeit, ja? Uebrigens, Herr Steenwijk, brauchen Sie nicht mehr in den verhexten Zimmern zu schlafen. Sie haben zwar eine vorzügliche Konstitution, und ihre Nerven verdienen die erste Zensur, — aber wozu wollen Sie sich strapazieren? Ziehen auch Sie in das obere Stockwerk — und meiden Sie auch bei Tag“ — er lachte hierbei leise — „die musizierenden Gespenster!“

Maria selbst sorgte für den sofortigen Umzug ihres Mannes. Sie erschrak, als sie die Unordnung im westlichen Flügel des Erdgeschosses bemerkte.



Dr. Hallein stand wortlos neben ihr.

„Sieh nur, — er hat die Wandbespannung abgerissen,“ machte sie Steenwijk aufmerksam.

Der sah mit leeren Augen auf das Durchein-

ander; seine nächtlichen Qualen hatten ihn schon an die Schwelle der Lethargie gebracht.

In den Keller kam niemand, daß hier ganze Flächen des zweihundertjährigen Mörtels abgebrochen waren, herausgebrochen mit altem Bandeisen, das Dr. Hallein in reichem Maße vorgefunden hatte, bemerkte kein Bewohner des Hauses.

Dr. Hallein untersuchte unterdessen die kleinen Ziegelstücke, die er ungefragt mit sich genommen hatte. Und sein Begleiter hielt auf den Knien ein sorgsam verstöpseltes Glas, in dem sich Schlamm aus den Rändern des versiegenden Weihers der Kampenburg befand.

„Es ist einer der sonderbarsten Fälle, von denen ich je erfahren habe," sagte Dr. Hallein zu seinem Reisebegleiter. „In der medizinischen Literatur gibt es nur ein Gegenstück . . ., die Zwergmoosalge, die wir im zentralen Afrika und in Indien finden . . ."

„Und die auch sehr selten ist," warf der Begleiter ein.

Dr. Hallein nickte: „Es müssen besonders ungünstige Voraussetzungen zusammentreffen . . ."

Daheim arbeitete er abermals eine Nacht hindurch. Er stellte mikroskopische Präparate her, färbte den schwärzlichen Niederschlag nochmals mit rotem Farbstoff, prüfte und prüfte immer wieder. Und endlich fand er, was er geahnt und gesucht hatte, fand er die Zusammenhänge.

Pilze, winzig, mikroskopisch kleine Pilze, fraßen sich auf den hauchzart, mit Feuchtigkeit überzogenen Ziegeln ein, schoben sich mit einer unwiderstehlichen Beharrlichkeit vorwärts, stiegen auf nassem Boden ins Gemäuer ein, brachen in jahrzehnte-, in jahrhundertelanger Fortpflanzung durch Keller und Boden an die Oberfläche durch . . ., und nisteten sich immer ansteigend auch in den Mauern des ersten Stockwerkes der Kampenburg ein. Nur im westlichen Flügel, der auf dem nassen Boden des absickernden Weihers stand.

G e s p e n s t e r !

Und Dr. Hallein lachte nicht mehr, als er das Wort wiederholte: „Gespenster!" Waren es nicht wirkliche Unholde, diese kleinen, unsichtbaren Pilze, die durch den porösen Mörtel hindurch die Räume mit geruchlosen Verwesungsdünsten ausfüllten, mit fiebererregenden Ausströmungen, die Zwangsvorstellungen erzeugten . . . und vielleicht sogar, wie alle heftigen Fiebererscheinungen, gelegentlich tödlich wirken konnten?

G e s p e n s t e r !

Man müßte ein Experiment mit diesen Gespenstern machen, sie einmal nicht auf Menschen, sondern auf Tiere loslassen, — ging es Dr. Hallein durch den Kopf. Und er nahm sich vor, die Kampenburg auszunutzen.

Vor allem aber wollte er nicht telephonieren. Er wollte seinen Befund selbst Frau Maria Steenwijk überbringen . . ., ihr — und natürlich auch ihrem Mann. Es war sonderbar, daß er sich dabei entdecken mußte, wie er sich auf den Augenblick freute, dieser Frau Maria seinen Triumph mitteilen zu können.

Er selbst holte den Kraftwagen aus der Garage, er selbst steuerte ihn, und durch treibende Novembernebel eilte er über das freie, kalte Land. Da hinten stiegen schon die Türmchen der Kampenburg auf . . . Sicherlich kam er zu früh! Steenwijk würde noch im bleiernen Schlaf liegen. Nun, wenn auch! Er fuhr über die Dorfstraße, bog in die Auffahrt ein, — das Tor stand offen. Dicht vor der Treppe brachte er den kleinen Wagen zum Stehen. Wie kam das? Fand sich niemand, ihn zu begrüßen? War das Gesinde nicht im Haus?

Dr. Hallein stieg die wenigen Stufen empor, die Tür war nicht verschlossen. Ratlos verharrte er in der Halle. Da vernahm er irgendwo im Hause schnelle Schritte.

„Heda!" schrie er, und mit einem Male kam ihm seine eigene Stimme zu laut vor. Es mußte etwas in diesem Hause vorgegangen sein, oder es mußte etwas vorgehen, das das laute Rufen verbot. Hatte man denn nicht seinen Wagen vorfahren hören?

Aufs Geratewohl durchschritt er den Salon, kam in den langen Korridor des Ostflügels und gelangte in die Wirtschaftsräume. Ein junges Ding saß da und starrte vor sich hin.

„Guten Morgen!" begrüßte Dr. Hallein sie.

Das Mädchen sah überrascht auf.

„Ist die Herrschaft schon auf?" erkundigte er sich. „Ich treffe niemand . . . Ich möchte den Herrn oder die gnädige Frau sprechen . . ."

„Der Herr ist heute morgen —"

„Was ist er?" unterbrach er sie. Er ließ sie nicht ausreden, denn nun wußte er, daß nur in Häusern, die einen Leichnam bergen, diese trostlose Einsamkeit herrscht. Er wartete gar nicht erst eine Antwort ab. Er ging den Korridor zurück, stürzte die breite Hallentreppe hinauf und verfolgte im östlichen Flügel des Obergeschosses den Gang, der zu Marias Gemächern führte. Welche Tür war es doch?

Diese hier!

Er öffnete sie, das Zimmer war leer.

Also nebenan!

Leise klinkte er auf: da saß Maria, zusammengekauert in sich, aber ohne Tränen in den Augen.

„Gnädige Frau," sagte Dr. Hallein, er flüsterte nur.

Maria hörte ihn nicht.

Herrgott, dachte er, sollte auch sie . . .? Und er wiederholte etwas lauter: „Frau Steenwijk, erschrecken Sie nicht, ich bin hier."

Da wendete Maria ihm das Gesicht zu. Sie wollte aufstehen, aber sie vermochte es nicht.

„Ich weiß, was geschehen ist, gnädige Frau," fuhr er fort. „Ich bin ergriffen . . . Und ich mache mir selbst die schwersten Vorwürfe . . . Aber wie kam es denn? Wie war das möglich?"

Maria Steenwijk hob die Schultern, und nun, da sie dem Alleinsein entronnen war, dem grausamen Alleinsein in diesem unheilvollen Haus, löste sich der schwere Bann, der sie umfangen gehalten hatte, — sie schluchzte auf, vergrub das Gesicht in die Hände und begann fassungslos zu weinen.

Dr. Hallein stand wortlos neben ihr. Und er bemerkte es nicht, wie seine Hand über Marias Kopf glitt, wie seine Finger ihr Haar streichelten und auch seine Augen sich mit Tränen füllten.

Endlich sah sie zu ihm auf: „Wollen Sie ihn sehen?“

Er bejahte und begleitete sie ins Nebenzimmer.

Mit eingefallenem Gesicht lag Steenwijk auf seinem Lager, noch in den Kleidern von gestern. Er hatte sich zur Ruhe nicht ausgezogen.

„Er schlief ein — und erwachte nicht mehr,“ sagte Maria.

„Schlief er ruhig ein, — oder litt er wieder unter dem Fieber?“

„Ganz ruhig,“ erwiderte Maria.

Und in Dr. Hallein versank jeder Vorsatz, die Kampenburg noch einmal auszuproben. Man hätte schließlich doch den ganzen Flügel niederreißen müssen, — und wer bürgte dafür, daß der Pilz sich nicht doch einmal weiter fraß, aus dem Boden an anderer Stelle wieder aufstieg und auch hier das Haus verheerte?

„Sie müssen die Kampenburg verlassen!“ sagte er.

Und Maria sah ihn aus feuchten Augen an: „Wollen Sie mir in dieser Zeit beistehen, ja?“

Dr. Hallein atmete tief, wie unter einer schweren Last. „Solange Sie mich brauchen, gnädige Frau,“ antwortete er.

Die Picknick-Stunde

Trotz des unvermeidlichen rastlosen Arbeitstempos, das eine jede Filmexpedition mit sich bringt, muß der Regisseur in der Regel doch einmal eine Pause eintreten lassen. Und die ist – sonderbarerweise – gerade um die Mittagszeit. Warum gerade dann – ? fragt wohl der Filmland-Neuling. Die Antwort liegt auf der Hand: Um Mittag herum werfen Personen und Dinge die kürzesten Schatten; die Landschaft wird flach, die Augen der Schauspieler liegen im Schlagschatten der Stirne und beginnen zu blinzeln. Um diese Stunde ist keine künstlerische Darstellung, ist keine plastische Photographie möglich! Und das ist immer die heißersehnte Picknickstunde des Tages, gerade sie, die so gemütlich aussieht . . . und so ungemütlich warm ist.



Lya de Putti, Robert Dinesen und H. A. Schlettow auf einer Filmreise in Spanien — Phot.: Phoebus

ICH HABE ANGST!

Vor drei oder vier Jahren einmal nahmen mich einige Bekannte mit in ein Filmatelier. Man hatte mir gesagt, ich könne vielleicht auch mitfilmen. Und — mit Riesenerwartungen klopfte das dumme siebzehnjährige Herz den Jupiterlampen entgegen. Ja, ich filmte sogar! Eine Freundin schminkte mich, so daß ich glaubte, unter einer Maske ersticken zu müssen, und der Regisseur — ein Bekannter meiner Leute — ließ mich durch eine Szene, in der noch viele andere mitspielten, ich kann ruhig sagen: laufen. Es konnte ihm nicht schnell genug gehen, daß ich wieder aus dem Bereich des Objektivs verschwand, und — offen gestanden — auch ich selbst war heilfroh, als ich diesem unbarmherzigen Monokel, das die Welt bedeutet, entronnen war. Stolz kam ich wieder nach Haus und dachte, den Weg des Ruhmes nun betreten zu haben . . . Später habe ich mich in dem Film nicht einmal mehr selbst wiedergefunden.

Wirklich — wenn ich heute sagen soll, was ich denke, so lautet die kurze und bündige Parole: „Ich habe Angst!" Da habe ich nun Jahre um Jahre im Hause meiner Eltern gelebt, hin und wieder, den Rockzipfel in der elterlichen Haustür verklemmt, die Nase ein wenig in die Welt gesteckt, und soll nun hinter Mutters Schürze hervorgeholt, im Filmatelier „meinen Mann stehen". Oh — ich habe es schon gesagt, daß ich einmal in einem Filmatelier gewesen bin —, ich glaube aus der Erinnerung zu wissen, was das heißt:

Da sind nun die vielen Menschen, die alle rufen, schreien, hämmern und sonstwie mit vielem Geräusch ihrer Arbeit nachgehen. Sie sind so vielbeschäftigt, daß wohl kaum einer von dem weiß, was der andere tut. Sie alle hetzen und jagen durcheinander, von morgens früh bis abends spät, und haben kaum genug Zeit, an Essen und Trinken zu denken. Wie sollen sie, die mit unendlich Wichtigerem beschäftigt sind, sich mit mir, dem dummen Ding, das überall im Wege steht, abgeben?



SIEGLIND THORWALD — *Phot.: Binder*
die von der Ufa anerkannte Preisträgerin im Schönheitswettbewerb der „Filmwoche"

Der einzige Rettungsanker in der Flucht der Erscheinungen wird für mich der Regisseur sein, und gerade vor ihm habe ich die meiste Angst: denn er wird verlangen, daß ich spiele und nicht probiere, daß ich sicher und nicht unsicher bin. Denn er hat ja doch die wenigste Zeit von allen, und was zu ihm kommt, muß doch wohl der fix und fertige Extrakt aller vorbereitenden Tätigkeit sein. Was soll ich da anfangen? Bestimmt — ich weiß nicht, ob ich lachen oder weinen soll.

Man wird mir entgegenhalten, daß ja alle unsere heutigen großen Künstler einmal den ersten Schritt getan haben müssen, daß sie alle mehr oder minder einmal das „dumme Ding", das überall im Wege steht, gewesen sind. Ja — aber — darum wird doch für mich die Situation keineswegs eine andere! Ich stehe, Dank der „Filmwoche", vor der Pforte zur Filmkunst. Ich habe mich selbst immer dahin gewünscht und diese Pforte ist nicht einmal dunkel, sondern hell erleuchtet, und in dem Getriebe, das ich dahinter sehe, glaube ich auch einen schmalen Weg zu finden, der mich auf die Leinwand führt. Aber alles, was diesen Weg umgibt, das ist verwirrend. Tausend Menschen kreuzen diesen schmalen Weg, tausend Zufälle weisen nach rechts und links und einen Mentor, einen kundigen Führer in diesem hunderttorigen Theben gibt es nicht. Ich glaube, durch die Einsamkeit ginge es sich leichter.

Aber es hilft nichts! Alle pessimistischen und zweifelnden Gedanken sind wohl genau wie das Atelier selbst, sie irren vom Wege ab. Was nützt es schließlich, wenn ich mich heute mit der Frage „Werde ich bestehen?" abquäle — nun gibt es nur eins, und hoffentlich ist dieses Mittel sicher: die Augen zu und durch! Ich hörte einmal von einem bekannten Künstler, daß er als Mittel gegen das Lampenfieber — ist es wirklich Lampenfieber? — den Alkohol empfahl. Wenn alle Stränge reißen, soll ich dann . . .?

Trotzdem: Ich habe Angst!

SIEGLIND THORWALD

DIE TOLLE YANKEE-DAME

LIED

aus der Operette „DIE BRIGANTIN VON NEW-YORK"

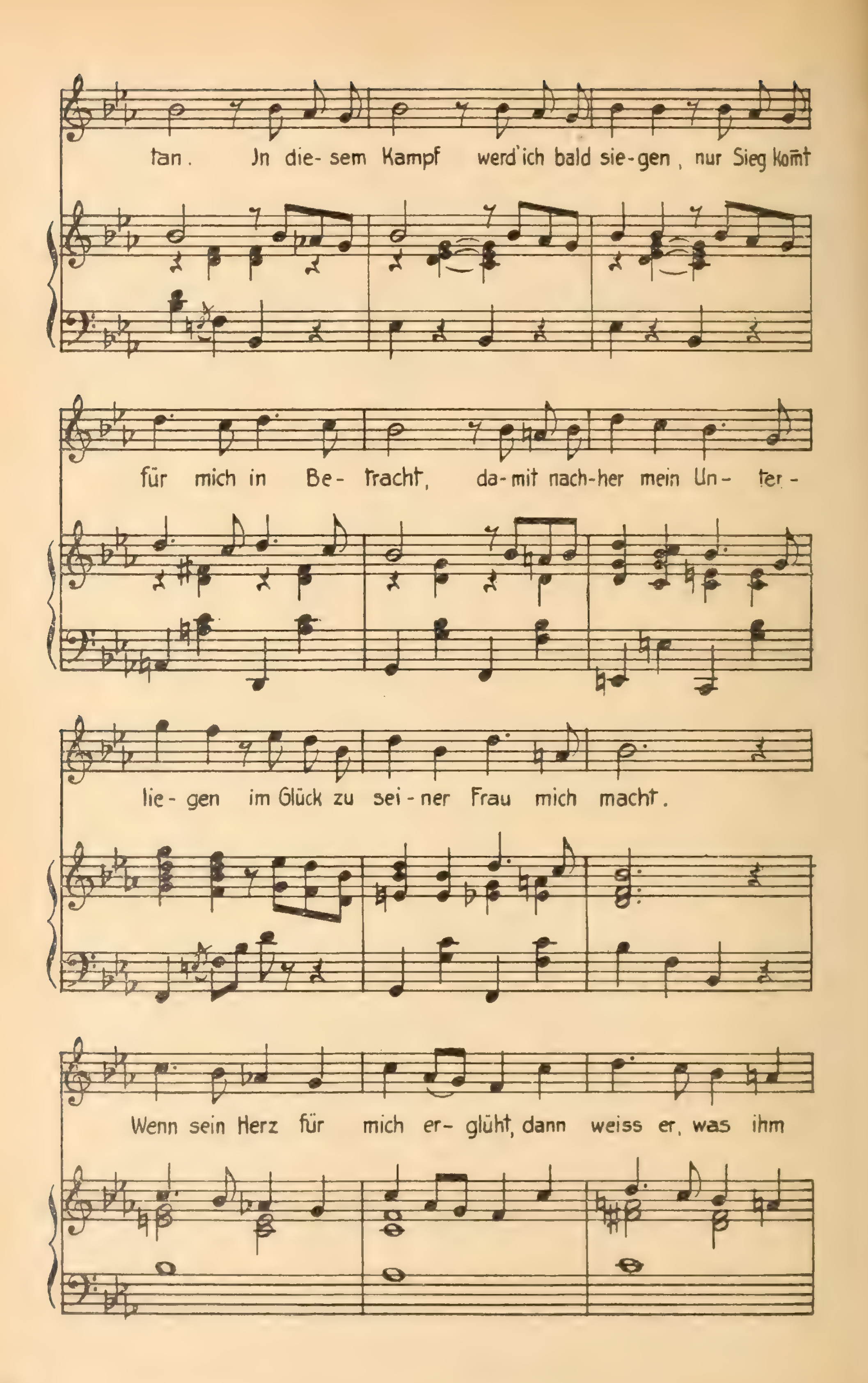
von RICHARD BARS

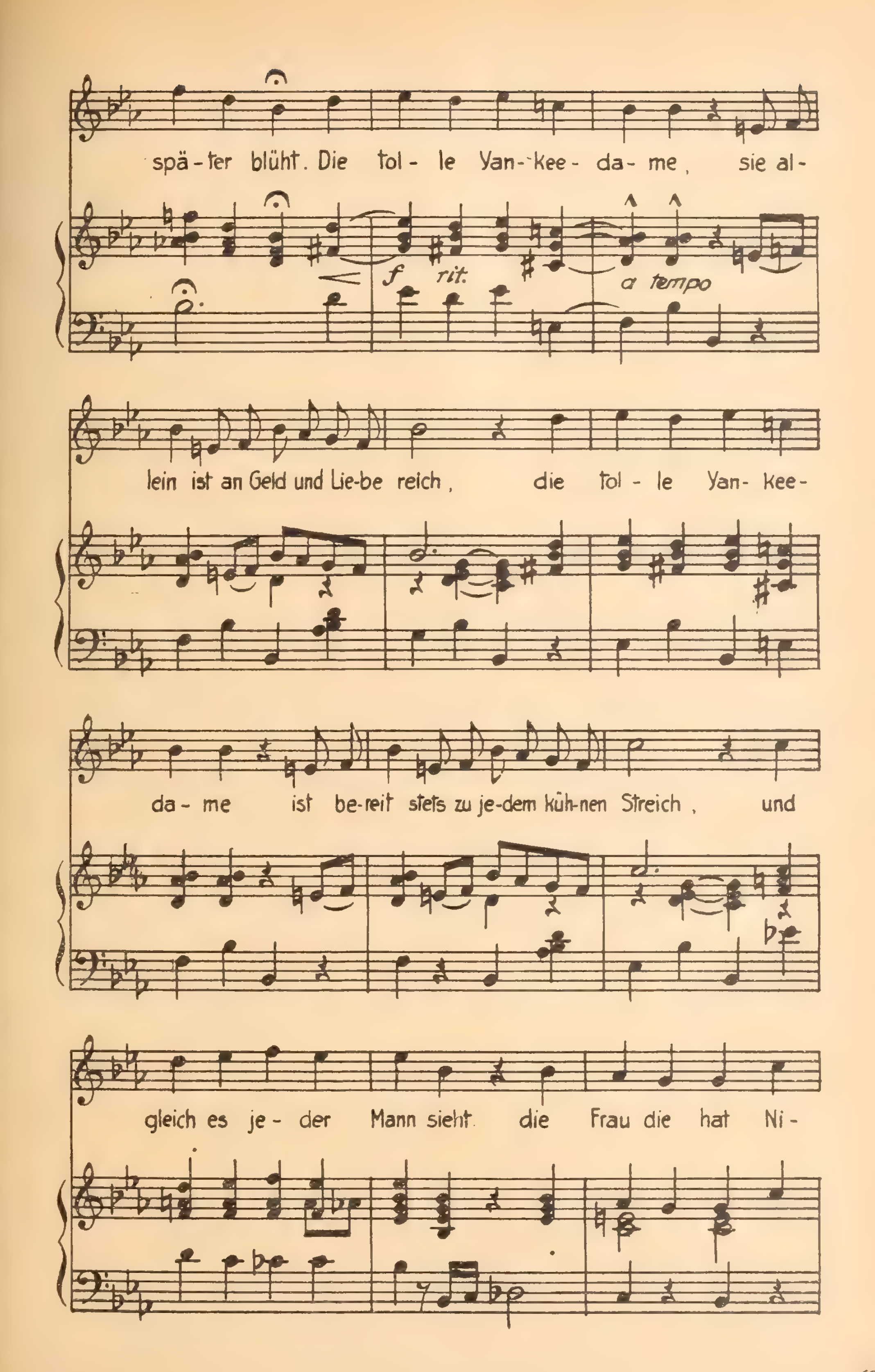
Musik von *Tilmar Springefeld.*

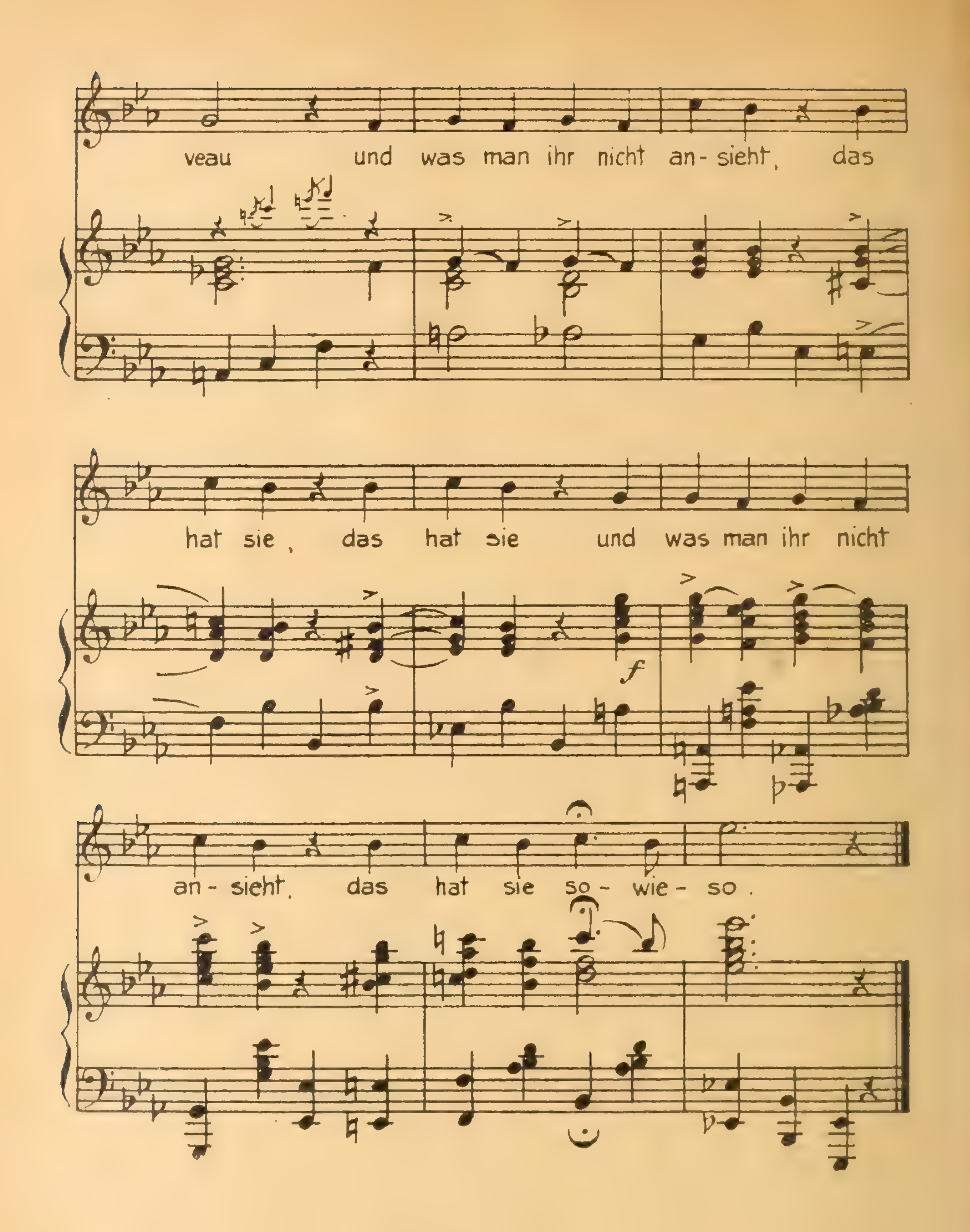


Jch fühl' mein Herz im Fie- ber po- chen, der Kampf wird hart, das ist mein

Plan, ich will den Geg-ner un- ter- jo -chen, dem ich als Weib gern un- ter-


tan. Jn die- sem Kampf werd'ich bald sie-gen, nur Sieg komt
für mich in Be- tracht, da-mit nach-her mein Un- ter-
lie- gen im Glück zu sei-ner Frau mich macht.
Wenn sein Herz für mich er- glüht, dann weiss er, was ihm


spä - ter blüht. Die tol - le Yan-kee - da - me, sie al -
f rit.
a tempo
lein ist an Geld und Lie-be reich, die tol - le Yan - kee -
da - me ist be-reit stets zu je-dem küh-nen Streich, und
gleich es je - der Mann sieht die Frau die hat Ni -



Notenschrift C. Klimitz, Bln-Friedenau.

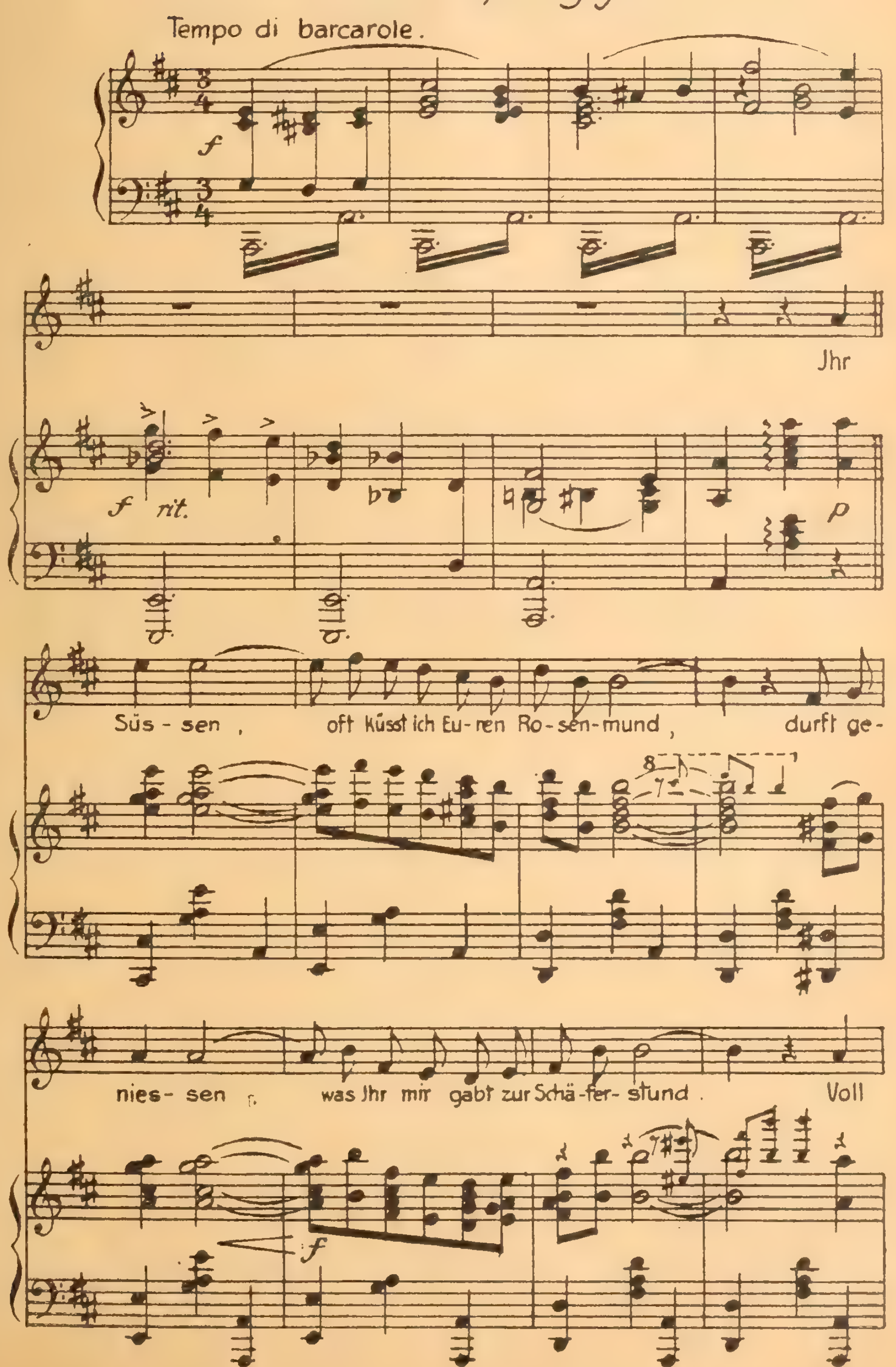
DIE FRAUEN SIND SÜSS WIE DIE SÜNDE

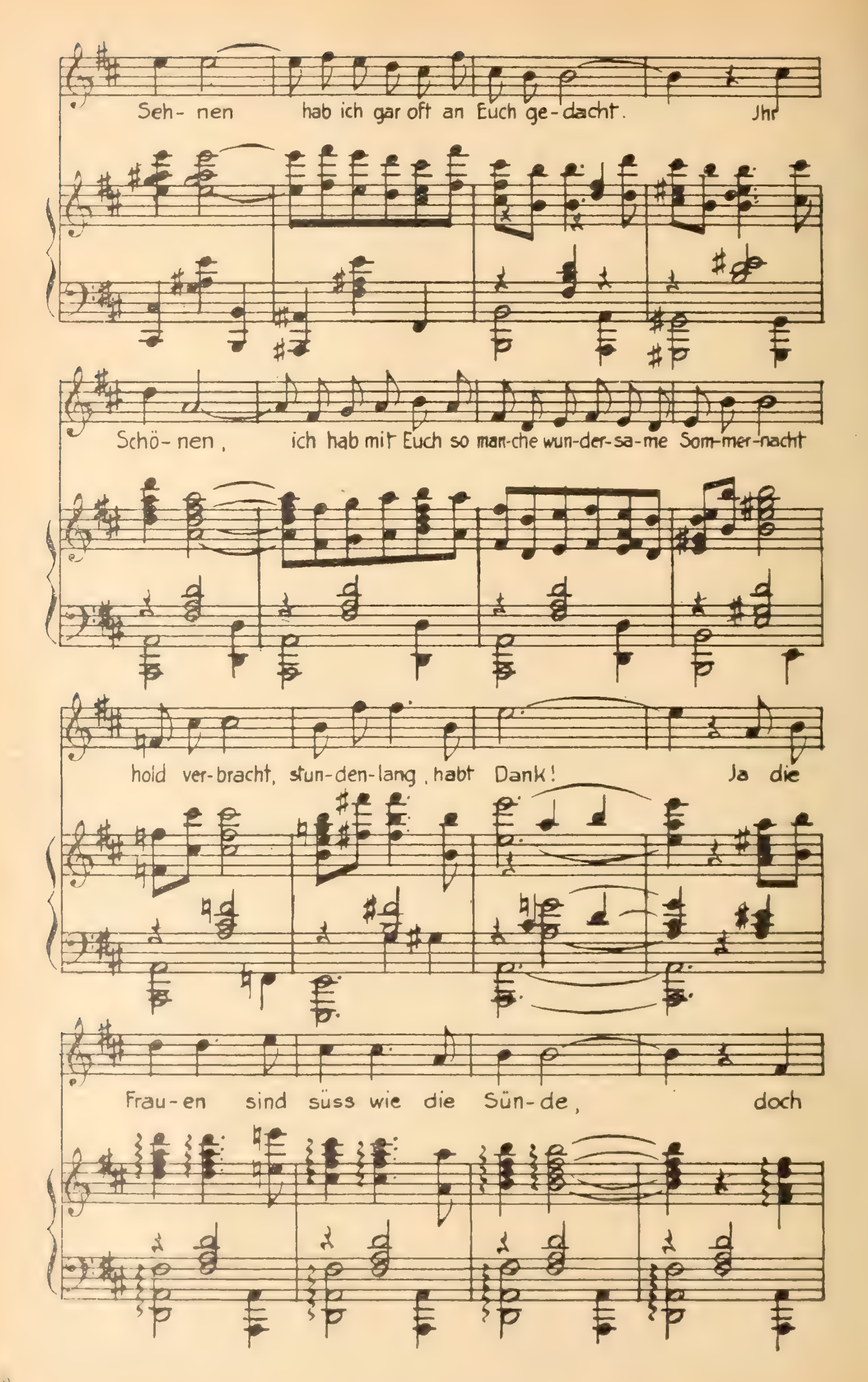
LIED
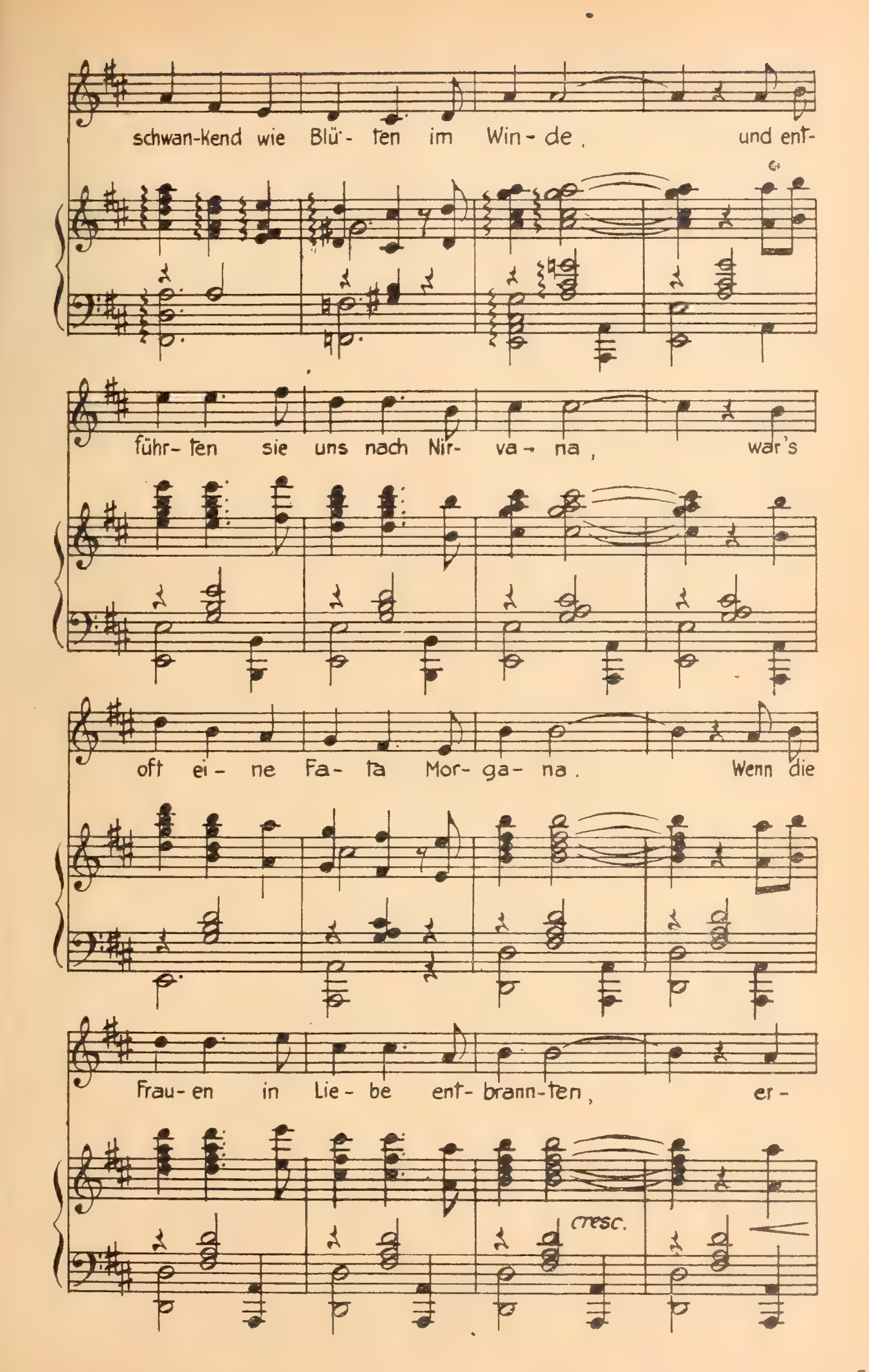
aus der Operette „DIE BRIGANTIN VON NEW-YORK"
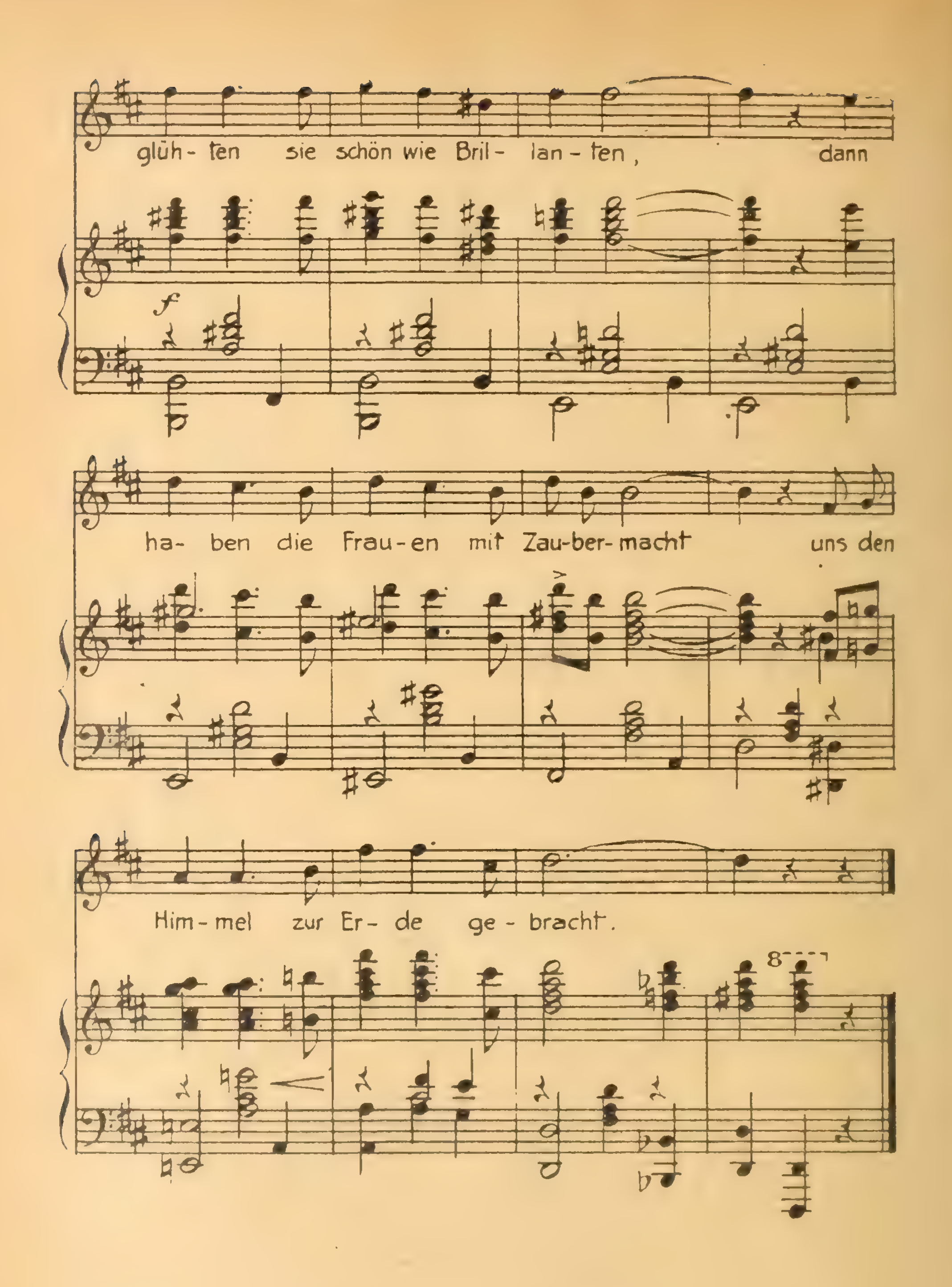
von RICHARD BARS

Musik von *Tilmar Springefeld.*




Seh- nen hab ich gar oft an Euch ge-dacht. Jhr
Schö- nen, ich hab mit Euch so man-che wun-der-sa-me Som-mer-nacht
hold ver-bracht, stun-den-lang, habt Dank! Ja die
Frau-en sind süss wie die Sün-de, doch


schwan-kend wie Blü- ten im Win-de, und ent-
führ-ten sie uns nach Nir- va-na, war's
oft ei-ne Fa- ta Mor- ga- na. Wenn die
Frau-en in Lie-be ent-brann-ten, er-
cresc.



Notenschrift C. Klimitz, Bln - Friedenau

Gespräch mit mir selbst

Von

Lilian Harvey*)

Das kam so: ich war mit meinem Sprachlehrer im Kino. Ich sage Sprachlehrer, weil alle anderen Frauen Vetter oder Onkel sagen —, aber wenn eine junge Dame im Chinchilla mit ihrem Bruder zu Pelzer geht, ist entweder der Chinchilla oder der Bruder Imitation — —. Also . . . ich war da im Kino und sah den literarischen Film „Die Rache des Maharadscha" — oder „Die vergiftete Turbanagraffe" —, und ich sah mich selbst. Ich spielte das Gift in der Agraffe — es war eine neue Tricksensation. Mein Sprachlehrer ahnte nicht, daß ich in dem Film mitwirkte; als ich auf der Leinwand erschien, fragte er, wer diese Rolle „dreht" — respektive wer gedreht wird. Es handelte sich, wie man sieht, um eine verdrehte Sache. Ich kam mir sonderbar vor auf der Leinwand — ich wollte Klarheit haben — ich sah nur einige Meter Filmband — und stand dann vor mir selbst. Ich wollte etwas Näheres über mich erfahren — denn ich sehe leicht die Balken in den Augen anderer, aber nicht gerne die Gedankensplitter in den meinen . . .

Und Lilian Harvey sagte, während der Sprachlehrer ihr etwas englisch angehauchtes Deutsch durch französische Wendungen origineller zu machen versuchte: „Soll es ein Interview sein? — Schwerlich! Wie mag das werden? Es gibt doch nur dreierlei Frauen; solche, die reden — und solche, die schreien — — denn zu jenen, die mit sich reden lassen, gehöre ich doch nicht . . . oh, zu diesen gehörte ich nicht einmal als Kind — übrigens die einzige Zeit zwischen der Geburt und dem Heute, da in der Kleidung so viel Gemeinsames war — indem man alles auszog, um anzuziehen . . .

Kurz nach der Geburt fing ich an, in mäßigen Grenzen zu wachsen; dies blieb bis auf den heutigen Tag so. In einigen Jahren wird es aufhören. (Es hört mit 21 Jahren auf — aber ich erwähne das nicht wegen der Schlußfolgerungen auf mein Alter — resp. meine Jugend.) Ich kam dann zur Schule und lernte das, was überflüssig ist, währenddem ich das, was man wissen muß, späterhin erfahren konnte, — aber ich machte davon noch keinen Gebrauch. Ich begann zu träumen — aber ich ließ mich wecken, um nicht das Schicksal aller Träumer zu teilen, — die ihr Glück verschlafen. Ich erlernte das Erröten, eine Kunst, die die meisten nur *verlernen* können, während ich den Wert der Unschuld noch nicht kennenlernte — denn er liegt ja in ihrem Verlust . . ., ich fand dafür kein Wort, weil sie nicht verloren ging . . . Mit elf Jahren verliebte ich mich, aber ich heiratete nicht; zu dieser Dummheit war ich eben noch zu jung. Jetzt bilde ich mir ein, dazu zu alt zu sein — denn es gibt *glückliche* Ehen, — es gibt auch *frohe*, *sorgenfreihe* Ehen — jedoch *amüsante* Ehen gibt es nicht. Und wenn — dann amüsieren sie stets nur den Dritten . . . Und Liaisons? — Sie wären ideal, wenn sie so leicht zu lösen wären, wie anzufangen.

Ich suchte später einen Beschützer. Da mir, wie jeder Frau, nur einer zugesagt hätte, der als Beschützer auch eine Gefahr bedeutet, entschloß ich mich zur platonischen Liebe. Es ist aber auch mit ihr wie mit der Ehe: sie ist ein schwer zu beherrschendes Instrument, die meisten vermögen es überhaupt nur mit — Begleitung zu spielen. Lassen wir die Liebe. (Leider — sie läßt uns nicht . . .)

Jedenfalls mußte etwas geschehen. Ich liebte Musik und kam zum Tanz. Ich sang mit meinen Beinen, meinem Körper (für eine Tänzerin das Ideale, für eine Sängerin ein Mangel an Stimme . . .). Und da ich den Tanz *erlebte*, durchtrainierte, — wurde er mir auch Beruf. Ich tanzte dann im Konzertsaal — ich tanzte in der Revue: Wien gib acht!!! — Aber nicht allein Wien, sondern noch viel mehr das Publikum der deutschen Großstädte gab acht. Und dazwischen begann ich zu filmen.

Ein scheuer, ein erster Versuch. Es war aber, als würde ich mich hier selbst finden . . . und ebenso fand mich hier der Regisseur. Aus einer kleinen mittleren Rolle wuchs die große Rolle . . . Ich kann sagen —: ich spielte eine Rolle beim Film. Dann kamen Schönheitskonkurrenzen. Ich bekam erste Preise. Und hatte Kredit. Kredit — gewiß, das will nicht viel über die Bonität sagen. Aber ich erhielt ihn ja nicht von der „Staatsbank", sondern vom — Publikum. Und ich bekam wundervolle Empfehlungsschreiben! —

Empfehlungsschreiben, das will auch nicht viel sagen, doch ich erhielt sie ja nicht von höchsten Politikern, sondern von der Kritik . . . und nun filme ich eben." —

So sprach mein Bild im Filmstreifen.

„Und wie gedenken Sie die nächsten Monate zu verbringen?" fragte ich unbesorgt, denn es handelte sich weder um einen Bankdirektor noch um einen Minister —; die Frage konnte also nicht anzüglich sein.

„Ich werde in Deutschland nur auf einer Auslandsreise filmen, denn wenn wir Filmkünstlerinnen plötzlich nach Holland fahren, so fällt das ja nicht weiter auf — niemand zieht Schlußfolgerungen . . . wir haben ja keine Staatsgeschäfte zu besorgen . . . Und so werde ich denn mit Richard Eichberg filmen. —

Hier war der Bildstreifen zu Ende.

Mein Sprachlehrer bedauerte es. Es gibt Dinge, von denen er nicht genug haben kann.

Wir gingen dann heim — er bis ans Tor . . . ja — Tor!

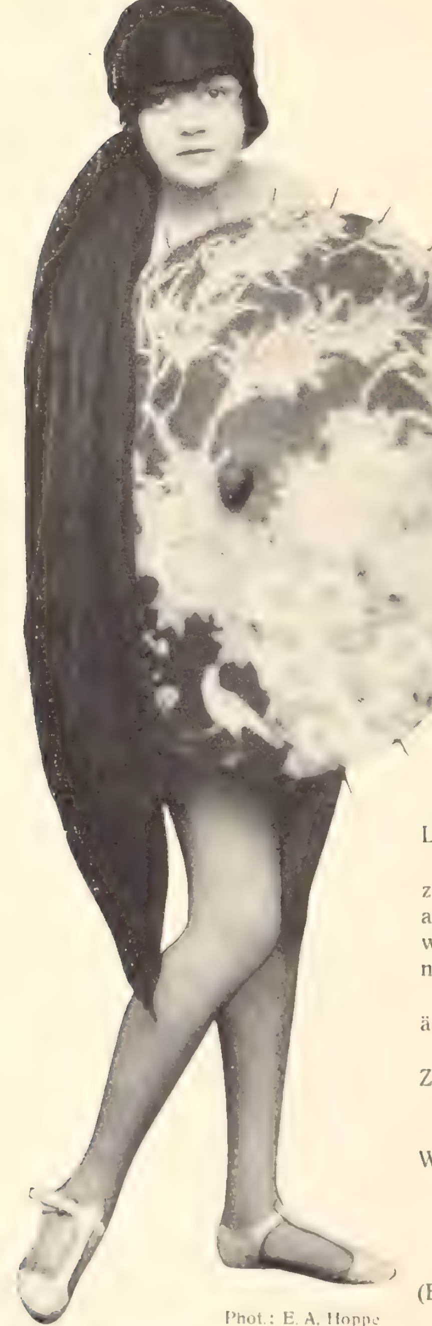
---

*) Das Titelbild der vorliegenden Nummer stellt Lilian Harvey dar.

Darf man die Schönheit zensurieren?

VON

Friedrich Porges-Wien



Phot.: E. A. Hoppe

„Na, sicher ist sicher . . .!"

Zu meinen wertvollsten Bekanntschaften zähle ich einen Mann, der in seinem Nebenberuf der gestrengen Zensurkommission angehört, die über die Zulassung von Filmen zu öffentlicher Vorführung die Mitentscheidung hat. Er übt das Amt des Zensors mit beängstigendem Ernst aus, und sein Auge ist strenge wie das des Richters, der über Tod und Leben zu entscheiden hat. Und dabei hat dieser Mann doch eine ungemein angenehme Beschäftigung als Filmzensor. Er hat gewöhnlichen Sterblichen voraus, daß er Dinge sehen darf, die auf amtliche Entscheidung hin dem Auge anderer entzogen werden. Er darf sich an den obszönsten Szenen weiden (obgleich ich behaupte, daß so etwas heutzutage in einem Film gar nicht mehr vorkommt). Und es ist ihm überdies erlaubt, nervenkitzelnde Sensationen, die ihn ergötzten, an weiterer Verbreitung zu hindern.

Mein Freund, der Zensor, ist übrigens ungemein einsilbig. Ich halte das für Tücke. Er will ganz einfach von seinen geheimen Freuden, die er innerhalb der Mauern behördlicher Filmprüfungsräume durchlebt, nichts verraten. Aus Selbstsucht. Oder weil er befürchtet, ich könnte ihm das verhaltene Lächeln, das die Erinnerung an köstliches Erleben zeugt, doch von den Lippen richtig ablesen.

Soweit ich ihn mit Bezug auf seine Zensorenbefugnis zum Reden bringe, schwört er mir, daß noch kein Filmstreifen an seinem Auge vorbeigezogen, der — welche Schändlichkeit wäre das! — irgendwie aufreizende (auf das, was er aufreizend nennt, würde ich reizend sagen) Szenen gezeigt hätte.

Wieso es dann komme, daß er doch da und dort Szenen ähnlicher Art beanstandet hätte?

Das waren nur Szenen, die ihm „zu stark" erschienen. Zu stark für ein naives Publikum!

Zum Beispiel?

Na zum Beispiel da unlängst in einem französischen Film Weiber nackt. Nackt — also von der Stirn an bis — bis zum zum Magen.

(Schrecklich!)

„Die Weiber waren wohl furchtbar häßlich?"

„I bewahre! Die schönsten Frauen, die ich je gesehen . . ." (Er hatte sich endlich verschnappt!)

„Mein lieber Freund," sagte ich zu ihm, „Sie haben kein Recht, darüber zu entscheiden, ob ein nackter Frauenkörper

ihm das Blätterkleid noch fehlt? Oder die amtliche Verfügung treffen, man müsse die Frühlingsstürme eindämmen, weil sie die Sinnlichkeit zu sehr erregen und die Liebessehnsucht steigern? Warum konfiszieren Sie nicht alle nackte Wahrheit und Ihre und der anderen Augen aus dem Kopf heraus, damit nur um Gottes Willen keiner sieht und erkennt, was echte Schönheit ist? ..."

Der Zensor hob wie beschwörend seine Hand gegen mich auf. Und faßte mich an der Schulter:

„Sie haben mich doch nicht ausreden lassen! Ich wollte sagen: in einem Film würde ich vielleicht — ein so schönes Bild nicht ungern sehen!"

*

Es war also einmal, daß ein Zensor ein aufrichtig Wort sprach. Vielleicht wird man von nun ab die Schönheit nicht mehr so strenge zensurieren?

Das anekdotische Filmland

Von

Alexander Alexander

Die Braut.

Josef Vikakel, seit zwanzig Jahren Oberregisseur am Stadttheater in Bumske an der Radauke, von Figur etwas buckelig, von Angesicht reichlich mies, Haare bis auf achtzehn Exemplare alle eingegangen, hat läuten hören, daß es in Berlin viele Regisseure geben soll, die ihre Frauen als Filmstars herausbringen, sie durch ihre gegenseitige Arbeit lancieren und Geld wie Heu verdienen.

Josef Vikakel ist sich schon lange klar darüber, daß er in Bumske an der Radauke in einem gottverlassenen Nest sitzt und daß die Bürger dieses, in der Weltgeschichte keine Rolle spielenden Städtchens, seine künstlerischen Qualitäten und Fähigkeiten nicht zu schätzen wissen, und — last not least — ist er sehr böse darüber, daß die hohe Direktion seit acht Jahren seine Gage auf 250 M. den Monat belassen hat; denn er kann seine Jugendträume nicht vergessen, seine Jugendträume, ein Künstler von Weltruf zu werden, mit viel Geld, mit einem Automobil und mit einer Villa in Nizza, das er nur von Hörensagen kennt.

In schlaflosen Nächten hat Josef Vikakel einen Plan ausgeknobelt.

Schließlich ist er ja nicht Statist in Bomske an der Radauke, er ist auch nicht ein kleiner Wurzenschauspieler, auch nicht Inspizient; zwar ist er nun nicht gerade Direktor, aber was gleich danach kommt, ist er „Oberregisseur".

Der „Oberregisseur" Josef Vikakel will eine reiche Frau heiraten, mit ihrem Geld eine Filmgesellschaft gründen, sie als Diva und sich als Meisterregisseur lancieren.

Der „Oberregisseur" Josef Vikakel begibt sich zu einer Heiratsvermittlerin.

Josef Vikakel eröffnet ihr seine Pläne und sagt: „Erstens muß die Frau reich sein, zweitens muß sie schön sein, drittens muß sie interessant sein, viertens muß sie pikant sein, fünftes muß sie eine gute Figur haben, sechstens darf sie mich nicht betrügen, siebentens muß sie intelligent sein, achtens muß sie jung sein, neuntens muß sie aus bester Familie sein —"

Da fällt ihm die Heiratsvermittlerin ins Wort und sagt: „Und zehntens muß sie, wenn sie alle die Eigenschaften hat und Sie dann heiraten soll, auch noch meschugge sein!"

Darauf antwortet der „Oberregisseur" Josef Vikakel mit dem Tone des völligen Einverständnisses:

„Meschugge darf sie auch sein!" —

Die Gespenstertrikots.

Wir wollten eine Gespensteraufnahme machen. Und zwar sollte man von den Gespenstern nur die Hände sehen; von dem einen die Hände einen Dolch umschließend, von dem anderen, die Hände verkrampft, wie wenn sie jemand erwürgen wollten.

Die technische Durchführung dieses Tricks ist sehr einfach. Vor einer schwarzen Samtwand werden die beiden Gespensterdarsteller, in schwarzen Trikots, die nur die Hände freilassen, die also auch den Kopf verhüllen, photographiert. In der Vorführung sieht man nachher natürlich nur die unbekleideten Hände.

Ich gehe zum Kostümverleiher Otto, um schwarze Trikots auszuleihen.

„Schwarze Trikots kannst du kriegen," sagt Otto, bloß für die Köppe habe ich nischt."

„Ich muß bis morgen die Trikots haben und natürlich auch Trikothauben für die Köpfe", antwortete ich.

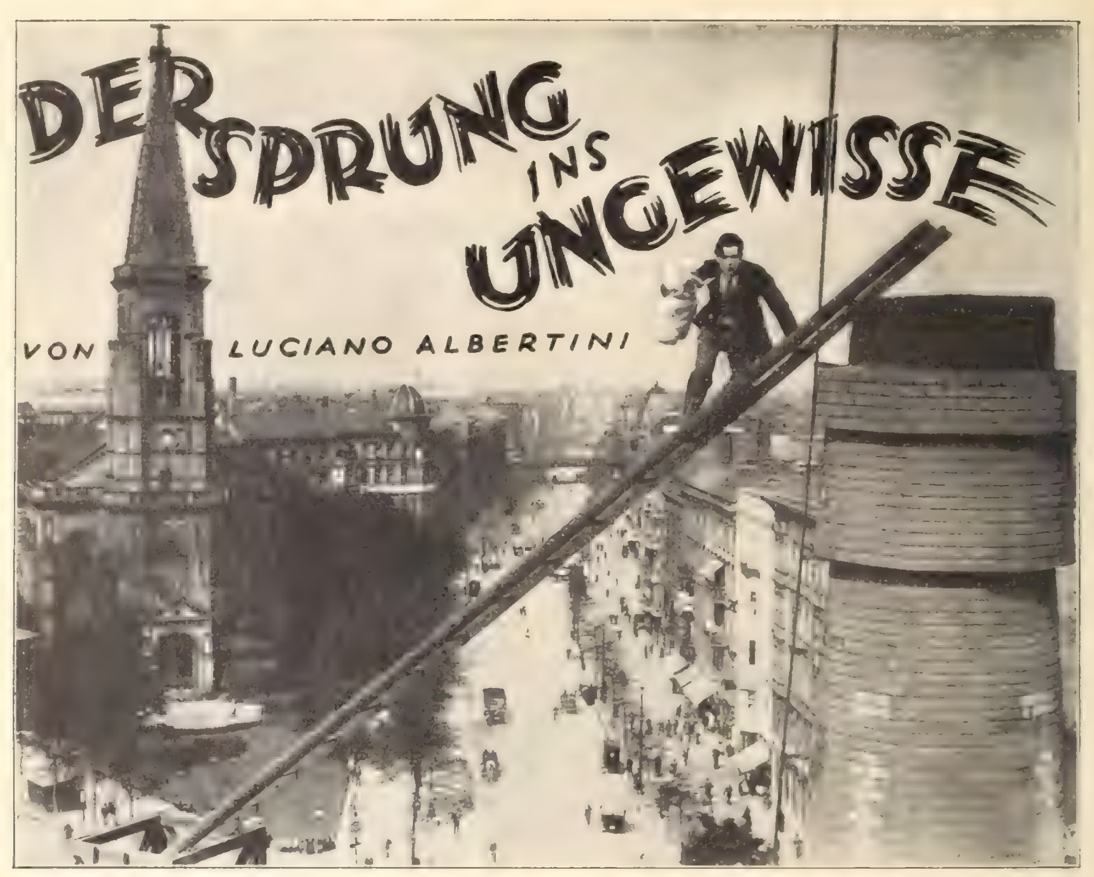
„Na, ich werde sie schon besorgen," erwidert mir der Kostümverleiher, „morgen hast du die kompletten Trikots."

Am nächsten Tag erhalte ich auch die kompletten Trikots. Die Aufnahme klappt und die Gespensterszene ist ausgezeichnet gelungen.

Am folgenden Sonnabend erscheint Otto, um die Rechnung für die Trikots zu präsentieren.

„Wo hast du damals die Kopftrikots so schnell herbekommen?" frage ich ihn.

„Och, furchtbar einfach! Ich habe nur ein paar alte schwarze Schlüpfer von meiner Frau zerschnitten und daraus die Kopfhauben gemacht.



„Der Mann auf dem Kometen" Phot.: Phoebus

Sensationen!

Ein gefährliches Thema in des Wortes wahrstem Sinne, doch, wo man's anpackt, ist es interessant. Aber es ist nicht nur ein interessantes Kapitel, sondern auch ein sehr trauriges, so man nämlich in Deutschland darüber zu sprechen hat. Die filmische Wirksamkeit der sogenannten Sensationen ist bei uns nicht in dem Maße erkannt und gewürdigt worden, wie es im Interesse einer erfolgreichen Konkurrenz mit dem Auslande nötig gewesen wäre. Vielleicht — oder sogar bestimmt in keiner Filmart ist Deutschland mehr zurückgeblieben, als in der der Sensationsfilme. Und daher ist es ein trauriges Kapitel, daß man mit der Feststellung beginnen muß, daß die deutsche Filmindustrie an Sensationsfilmen geradezu Lächerliches leistet gegenüber dieser Gattung amerikanischer Herkunft.

Es hatte seinen guten Grund, daß ich einige Zeit nach Kriegsende nach Amerika ging, um Erfahrungen zu sammeln und endlich einmal zu begreifen, woran es uns hier in Deutschland fehlte — und als ich zurückkehrte, suchte ich diese Erfahrungen mit größerem oder geringerem Erfolge für den deutschen Sensationsfilm fruchtbar zu machen. Selbstverständlich sind meine Bemühungen auf schwere Widerstände gestoßen. Der elementarste war vielleicht, daß uns das Geld fehlte, um den Amerikanern Ebenbürtiges herzustellen. Aber es fehlte uns alles andere ebenso. Die Regisseure, die speziell auf den Sensationsfilm eingestellt waren, die Photographen, und vor allem auch die Autoren. Es fehlte alles, bloß das Publikum war da, es wartete auf den deutschen Sensationsfilm, und als er nicht kam, wandte es sich konsequent dem amerikanischen zu.

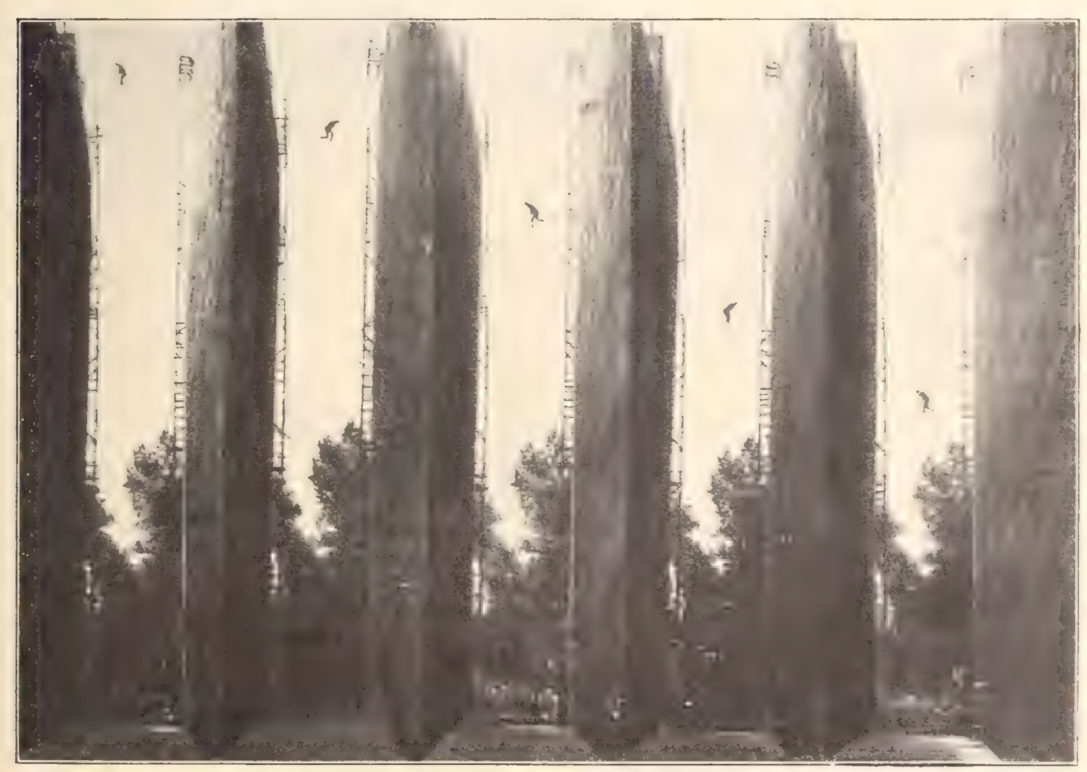
Ich beginne mit einigen Worten über das Manuskript: die Schwerfälligkeit der deutschen Filmmanuskripte, diese ganz eigenartige Unbeholfenheit, hat trotz aller Mängel ihre Stärke in bestimmten Filmgattungen gezeigt. An Tiefe des Gehalts, an sittlicher Durchdringung und an Breite des Gefühls

werden sie nicht so leicht übertroffen werden. Aber was der e i n e n Filmgattung nützlich, das ist der a n d e r e n schädlich, und nichts erwies sich als verkehrter, als diese typische Einstellung der deutschen Filmautoren .... übertragen auf das Sensationsfilmmanuskript. Um es kurz herauszusagen, uns fehlte der Sinn zur Sinnlosigkeit — und der Mut zum Blödsinn. Wir übernahmen Sensationen in einen regelrechten Spielfilm, wir machten einen Spielfilm mit ein paar Sensationen darin, wir gaben sensationelle Spielfilme statt gespielte Sensationsfilme.

Aber man konnte vielleicht von den Autoren nicht mehr verlangen, und ebensowenig von den Regisseuren, da sie weder Gelegenheit hatten, den Sensationsfilm an seiner Quelle zu studieren, noch überhaupt einen richtigen zu sehen. Deutschland hatte ja eine gewisse Zeit völlig isoliert und abgesperrt dagestanden. So auch erklärte sich die in erschreckender Weise zurückgebliebene photographische Technik.

Nach all dem kann man sich lebhaft vorstellen, mit welchen Empfindungen ich nach Deutschland, das meine zweite Heimat geworden ist, und mit dem ich durch meine künstlerische Laufbahn eng verwachsen bin, zurückkehrte. Inzwischen sind Jahre darüber hingegangen, und mit ihnen hat sich vieles geändert. Man kann ruhig behaupten: vieles zum Besseren. Leider muß man immer noch pessimistisch genug sehen. Es scheint furchtbar schwer zu sein, einzuholen, was in rund 10 Jahren an Boden verloren worden ist.

Als alter Praktiker möchte ich deshalb einiges über das Wesen des Sensationsfilms sagen, wie es sich mir vorstellt. Da ist vor allem das notwendige Tempo in den Vordergrund zu stellen. Ein Film ist nicht anders zu behandeln, als ein Musikstück, sagen wir eine Sonate. Der Inhalt stellt sich her durch die Pausen, Abschwächungen, Akzente, durch die Wiederholungen, das *Decrescendo* und *Crescendo* im richtigen Augenblick. Was nützen die gewaltigsten Sensationen, wenn sie nicht eingespannt sind in den notwendigen Ablauf der Ereignisse, wenn sie nicht gegen ihr Vorher und Nachher sorgsam abgewogen sind? Nur durch solche Ausbalancierung kann die höchste Wirkung erreicht werden. Es kommt nämlich zunächst nicht so sehr auf die Größe der Sensation, als auf ihre richtige Placierung innerhalb des Films an. Den Beweis dafür wird



Der Verlauf einer echten Sensationsaufnahme — Phot.: Phoebus

man in jedem kleinen amerikanischen Film dieser Art finden. — Zu einer weiteren, außerordentlich viel umstrittenen Frage komme ich nun. Ist es wirklich notwendig, daß die Sensationen in W i r k l i c h k e i t a u s g e f ü h r t sein müssen, oder kann man nicht durch Trickaufnahmen denselben Erfolg erreichen? Ich glaube nicht, daß — selbst wenn ein geschickter Reklamechef ausposaunen würde, der betreffende große Sensationsdarsteller X. führt jede seiner Sensationen selbst aus und vermeidet jegliche Tricks —, ich glaube nicht, daß die Mehrheit des Publikums das heute noch gläubig hinnehmen würde. Das aufgeklärte Publikum von heute weiß genau, daß ein Rest von Trick auch bei den sehr natürlich aussehenden Sensationen übrig bleibt, und wir Sensationsdarsteller dürfen es, ohne unseren Beruf zu schädigen, ruhig eingestehen, daß wir unser Leben ebenso lieb haben, wie die anderen, und es nur in den allerdringendsten Fällen eben auf Tod und Leben ankommen lassen. Wir können ruhig eingestehen, daß wir hier und da einen kleinen Betrug begehen, denn es bleibt auch so immer noch des Gefährlichen genug und übergenug. Ja, ich bin sogar im Interesse der Qualität des Sensationsfilms dafür, vieles durch Trickaufnahmen herzustellen, was, wenn es in Wirklichkeit ausgeführt würde, nicht im mindesten so bildwirksam und spannend herauskommen würde. Und damit habe ich schon die oben gestellte Frage in gewissem Sinne beantwortet. Es kommt nämlich, was die Bildwirksamkeit und Spannung anbetrifft, gar nicht darauf an, ob eine Sensation Wirklichkeit oder Trick ist. Das hängt von ganz anderen Sachen ab, und der betreffende Sensationsdarsteller, der es sich in den Kopf gesetzt hätte, auch nicht die mindeste Täuschung zu begehen, würde vielleicht einen Sensationsfilm herstellen, wie er schlechter noch nicht dagewesen ist.



Am Blitzableiter — ungeschützt in 18 Meter Höhe. („Der Mann auf dem Kometen") Phot.: Phoebus

Um die oben für einen Sensationsfilm betonte nötige Spannung herzustellen, sollten a l l e Mittel recht sein. Ich sagte, es bliebe des Gefährlichen noch genug, und davon weiß ich viele Lieder zu singen. Erst bei den Aufnahmen zu meinem letzten Film, bei denen ich verschiedene Dächer Berlins unsicher machte, habe ich einige kitzliche Situationen durchkosten müssen, wovor mich ein gütiges Schicksal zum zweiten Male bewahren möge. Auf der Spitze eines Schornsteins im Moment seines Zusammenbrechens zu sitzen, oder mit seinem „Todfeind" auf dem abfallenden Dach eines sechsstöckigen Hauses einen Ringkampf auszuführen, das sind keine Kleinigkeiten. Trotzdem möchte ich mich dieser Dinge nicht rühmen, denn für seine Neigung kann niemand etwas, und der eine hat von Jugend auf eine Liebe — sagen wir für das Schusterhandwerk oder für die Musik gehabt; ich aber wollte immer hoch hinaus und setzte



In 45 Meter über dem Berliner Straßenpflaster („Heimkehr des Odysseus") Phot.: Phoebus

gen aus dieser Zeit wieder zum Bewußtsein, als ich im letzten Herbst mich auf Helgoland aufhielt, um Aufnahmen für den „Mann auf dem Kometen" zu machen. Endlich, nach langer Zeit, sah ich das Meer wieder, und ich ließ es mir nicht nehmen, mir einen kleinen Schoner zu mieten, um eine lustige Spritztour in die Nordsee zu unternehmen. Das Meer hat es mir nämlich angetan, und so geht es, glaube ich, allen Menschen, die, wie ich, Freude am Wandern und an der weiten Welt überhaupt haben und keine Stubenhocker und Ofendrücker sind.

Ich gedenke auch weiterhin in Deutschland zu bleiben und habe die Hoffnung, in immer weiterem Umfange das zu verwirklichen, was mir als Ziel und Notwendigkeit vorschwebt. Ich hasse das Stillstehen und Zurückbleiben. Für meinen Teil möchte ich daran arbeiten, einen deutschen Sensationsfilm zu schaffen, der sich in der Welt sehen lassen kann. Und in diesem Sinne hänge ich meinen Betrachtungen ein Motto an,

diesen Willen in die Tat um, indem ich zur Marine ging und mich vergnügt in Rahen und Tauwerk herumtummelte.

Es war damals, als ich die sportliche Ausbildung der italienischen Marinesoldaten zu leiten hatte. Mir kamen viele Erinnerun-

das zwar in diesem Zusammenhang vielleicht blasphemisch wirken könnte, aber doch so nett auf unsere Zunft, die Zunft der Sensationsdarsteller, paßt:

„Und setzet ihr nicht das Leben ein,
Nie wird euch das Leben gewonnen sein."

ZWISCHENTEXTE / Von Honoré de Balzac

Die Leute mit negativer Ehrlichkeit sind ehrlich, solange die Möglichkeit, reich zu werden, sich ihnen nicht bietet. Die positive Ehrlichkeit bleibt in allen Versuchungen unerschütterlich wie die der Steuereinnehmer.

Die seelischen Krankheiten haben einen ungeheuren Vorteil vor den körperlichen: sie heilen augenblicklich, sobald das Verlangen, dem sie entsprungen sind, erfüllt wird.

Auf die Dauer geht es mit einem Beruf wie mit der Ehe: — man fühlt nur noch die Nachteile.

Die Deutschen wissen zwar nicht die großen Instrumente der Freiheit, wohl aber von Natur aus alle Instrumente der Musik zu spielen.

Die Justiz ist wie die Medizin, sie hat ihre Opfer.. Dort stirbt man für die Gesellschaft, hier für die Wissenschaft. (Vetter Pons.)



GRETA GARBO Phot.: Binder



Der Autor der Geschichte   Phot.: H. U. Frachvogel

Wie ich zu meinem Auto kam / Von Victor Colani

ch habe ein Auto. Das ist an und für sich natürlich kein Ereignis von Weltbedeutung, denn wer hat heute keins? Aber mein Auto ist hier im Westen der Stadt das schönste, und wenn ich am Sonntag vormittag den Kurfürstendamm hinauf und hinunterfahre, bleibt alles stehen und sieht mir mit neidischen Blicken nach.

Es war vor vier Wochen, da lernte ich Lo in einem Caféhaus, draußen in Potsdam, kennen, — ein hübscher, schwarzer Bubenkopf, 19 Jahre alt, mit Perlenzähnen und einem so herzigen Lachen, daß alle anderen Besucher des Caféhauses immer mitlachen mußten. Plötzlich begann es zu regnen . . . und gar keine Aussicht, daß es noch schön werden konnte, um wenigstens trocken zum Bahnhof zu kommen. „Sehen Sie," meinte meine entzückende Bekanntschaft, „wenn man jetzt ein eigenes Auto hätte."

„Ich habe leider meinen Wagen einem guten Freunde zur Verfügung gestellt," erwiderte ich, „wenn ich nur geahnt hätte, eine solch' nette Bekantschaft zu machen."

„Sie haben ein Auto?" entgegnete mir Lo.

„Gewiß!"

Es entspann sich ein langes Gespräch.

Wir tranken vier, fünf, sechs Cobblers. Wir wurden lustig, sagten einander du, und sie bestand in ihrem süßen Schwips darauf, mit mir morgen eine Spazierfahrt zu machen. Ich muß gestehen, die Kleine gefiel mir.

Ich hatte gelogen, nur um mich bei der Kleinen interessant zu machen. Ich hatte damals noch gar kein Auto. Was tun? Pünktlich, wie verabredet, rief Lo an. Größte Verlegenheit. Ich erzählte ihr nochmals das Märchen von meinem Freunde, der mich gebeten hätte, ihm noch zwei Tage meinen Wagen zur Verfügung zu stellen. Aber Lo war mißmutig. Ich tröstete sie, aber sie bettelte, bettelte wie ein kleines Kind, dem man nichts abschlagen kann. Da versprach ich ihr, wenn sie ganz artig wäre, heute noch einen Wagen zu kaufen. Sie war plötzlich verwandelt, erzählte mir, daß ein Bekannter von ihr, wegen Geldmangels, einen Wagen zu verkaufen hätte und daß der der schönste wäre, den sie je gesehen. Was tut man nicht alles, wenn man verliebt ist? Wir trafen uns am Nachmittag. Meine kleine Lo freute sich riesig. Der Wagen wäre ein kleiner Zweisitzer, und sie wollte nur mit mir allein das junge Glück unserer Bekanntschaft genießen. Sie liebte es nicht, mit so vielen zu fahren.

Also ich kaufte den Wagen. Ich muß sagen, er sah wirklich ganz entzückend aus. Ganz feuerrot — und vorne, auf dem Kühler, war zur großen Freude Los statt des üblichen Teddybären, ein Affe angebracht. Von jetzt ab unternahmen wir jeden Tag Spazierfahrten. Ich holte sie jeden Morgen ab, sie wohnte in Zehlendorf — und den Wagen hatte ich in einer Garage in ihrer Nähe untergestellt.

*

Gestern nun ist unverhofft meine Frau aus Italien zurückgekehrt. Sie hatte mir versprochen, sich drei Monate zu erholen, aber die Sehnsucht nach mir, ließ ihr keine Ruhe. Das war für mich natürlich sehr fatal. Wie nun erstens meiner Frau verschweigen, daß ich glücklicher Besitzer eines Wagens geworden war, den meine Frau schon immer ersehnte, den ich ihr aber immer aus Sparsamkeitsrücksichten aus dem Kopf schlug, — und zweitens meiner Lo, daß ich verheiratet bin. Die Angst, daß Lo es eines Tages doch erfahren könnte und der drohende, unvermeidliche Skandal machten mich nervös. Heimlich traf ich mich mit ihr, bat sie unter allerhand Vorhaltungen, doch nicht mehr bei mir anzurufen. Ich glaubte, sie würde stutzig werden, aber nein, — im Gegenteil. Sie sagte mir nur, ich sollte sie jeden Vormittag abholen. Ich setzte ihr auseinander, daß ich zunächst acht Tage geschäftlich verreisen müßte. Sie war nicht sehr einverstanden und verlangte, daß ich sie mitnehme, wie sich das doch gehöre. Tausend Gedanken durcheilten meinen Kopf. Endlich gelang es mir, sie zu überreden, und ich versprach ihr, sie sofort nach meiner Rückkehr anzurufen. Meinen Wagen stellte ich ihr zur Verfügung.

*

Die 8 Tage gingen vorüber, ich war mir dessen klar, daß die Rendezvous mit Lo seltener werden, wenn nicht gar ganz aufhören mußten. Es war an einem Sonntag vormittag, zu der Zeit, wo ich sonst mit Lo auszufahren pflegte, als mich meine Frau bat, mit ihr ein wenig den Kurfürstendamm hinaufzugehen. Wir gingen. An der Wilmersdorfer Straße blieb ich plötzlich stehen. Ich traute meinen Augen nicht. Lo kam dahergefahren, neben ihr am Steuer, in meinem Wagen, saß ein fescher junger Mann, dem sie zärtlich das Haar streichelte. Lo sah mich nicht.

„Siehst du," unterbrach plötzlich meine Frau meine Gedanken, „könntest du nicht auch einen solchen Wagen haben, wie schön wäre das? Ein solcher Wagen wäre mein Ideal, nur für uns zwei."

Fast dieselben Worte hatte jüngst Lo gebraucht. Ich war über Lo ganz perplex. Freundinnen erfüllt man jeden Wunsch, dachte ich bei mir, warum also nicht der eigenen Frau? Ich tröstete meine Frau und versprach ihr, ihrem Wunsche nachzukommen, und genau denselben Wagen, wie sie ihn eben gesehen, zu kaufen.

*

Seit dem Tage versuche ich vergebens, Lo zu erreichen. Ihre Wirtin sagte mir, sie wäre plötzlich ausgezogen und das Auto hätte sie mitgenommen. Wenn ich nun auch schon den Verlust Los zu beklagen hatte, aber meinen Wagen wollte ich doch wenigstens retten, um meine Frau damit zu überraschen. Nervös kam ich nach Hause. Meine Frau empfing mich mit der üblichen Frage. Sie war ungeduldig, aber ich, ich wollte doch nicht noch einen Wagen kaufen, was sollte ich denn mit zweien?"

„Ich habe noch 3000 M. von dem Gelde, das du mir mit nach Italien gegeben hast," sagte beleidigt meine Frau. „Ich werde mir jetzt selbst einen Wagen kaufen; bei der heutigen Kapitalnot werde ich unter den Annoncen schon einen passenden finden!"

„Für 3000 M. bekommst du doch nichts Gescheites."

Aber meine Frau war schon ärgerlich fortgegangen. Kaum war die Tür ins Schloß gefallen, klingelte das Telephon. Es war Lo. Gott sei Dank! Aber sie hatte einen so nervösen Ton: ich möchte ihr Schweigen entschuldigen, sie hätte schon solche Sehnsucht nach mir gehabt und ob ich nicht so gut sein wollte, ihr auf zwei Monate 3000 M. zu borgen. Sie möchte sich selbst einen Wagen kaufen, mein Auto wäre nicht schön genug.

Ich dachte, ich sollte aus den Wolken fallen. Das war das schärfste! Zwei Frauen quälten mich jetzt wegen eines Autos. Lo aber bestand darauf. Uebrigens käme sie heute nachmittag mal zu mir, sie hätte mich im Verdacht, eine andere Freundin zu haben — und das erlaubte sie nicht.

Damit beendigte sie kurz das Gespräch. Was sollte ich nun tun? Ich war dem Irrsinn nahe. Da kam meine Frau schon wieder zurück, in der Hand eine Zeitung mit einer Annonce:

„Wegen Geldmangels Sportzweisitzer zu verkaufen."

*

Acht Tage waren seitdem wieder vergangen. Lo war, Gott sei Dank, nicht gekommen. Ich hätte nichts mehr von ihr gehört, wollte auch nichts mehr hören. Der Verlust meines Wagens berührte mich zwar sehr schmerzlich, aber besser so, als daß meine Frau davon erfahren hätte. Einen solch' schönen und noch dazu so billigen Wagen würde ich wohl nie wieder bekommen. Ich verwünschte den Tag, da ich nach Potsdam gefahren war.

Da kam meine Frau in mein Zimmer: „Du, was sagst du dazu, endlich habe ich einen Wagen, — und, falle nicht auf dne Rücken, denselben Wagen, den wir neulich an der Wilmersdorfer Straße gesehen haben. Er war sehr billig, nur 3000 M., er gehörte einer jungen, entzückenden Dame, die ihn wegen Geldmangels so billig abgab. In zehn Minuten ist er hier."

Ich wußte im Moment nicht, was ich sagen sollte. Sollte es wirklich — — —? Aber das war ja gar nicht möglich! Die zehn Minuten vergingen. Dreimaliges Hupen, ich zuckte zusammen, ging mit meiner Frau zusammen hinunter und — wahrhaftig, der Mensch vom Sonntag und bringt mein Auto. Genau so, wie ich es zum letztenmal verließ. Nur statt des Affen vorne am Kühler, hatte Lo einen Esel angebracht, der mich ansah, als ob er sagen wollte: „Kollege, das hättest du billiger haben können."



Schuhe, Strümpfe, Seide – alles Leiser

Zwischen den Aufnahmen

von Focus

DASSEL - WEIL

Es ist doch trostreich, daß auf alles Unsinnsmalheur immer wieder eine Periode der Besinnung, der vernünftigen Einkehr folgt: der Fatty-Boykott, der noch vor einem Jahr eine ernste und schwerwiegende Angelegenheit für Amerika war, ist nunmehr aufgehoben — und Arbuckle darf sich wieder in den Ateliers sehen lassen. Er hat, um die moralische Einschätzung seiner Person nunmehr ganz sicher auszubetonieren, das einzige getan, was einem Wüstling seines Kalibers, — einem Menschen, der bereits vor etlichen gerichtlichen Instanzen gestanden hat und trotzdem freigesprochen werden mußte, zu tun übrig bleibt, nämlich: er hat seinen Star geheiratet. Nun mögen alle trockengelegten — oder vielmehr trockengesetzten Kaffee- und Teetanten von Amerika die Augen wieder zu ihrem einstigen Filmabgott erheben; geläutert kehrt Fatty in die menschliche Gesellschaft zurück, — „in die menschliche Gesellschaft" . . . d. h. in das Buster-Keaton-Atelier, das nun einmal für einen Filmmenschen die Welt bedeutet. Seine Hauptdarstellerin Doris Keane mitsamt ihrer Mutter Margret Dibble werden, um allen gerichtlichen Gerüchten und falschen Zeugenaussagen die Spitze abzubrechen, in Zukunft wahrscheinlich allen Erlebnissen des Gatten und Schwiegersohnes beiwohnen . . .

In Deutschland, wo man filmisch weit weniger entwickelt ist, hat man zwischen den einzelnen Filmen nur die eine Sorge: wo bekomme ich für den nächsten Film das neue Material her? Material — heißt in dieser Wortverbindung: neue Filmgesichter, kommende Filmstars. In Frankfurt a. M. ist deshalb ein Theaterdirektor auf den Einfall gekommen, die Sehnsucht des Publikums nach neuen Filmgesichtern durch eine neue Varieténummer zu stillen, — oder aber wenigstens einen schüchternen Versuch zu machen, den sich begegnenden Interessen von Filmfreunden und Filmproduzenten gerecht zu werden. Während einer Woche fanden deshalb im Frankfurter Schumann-Theater F i l m aufnahmen statt, und zwar wurden die Subjekte für das kinematographische Objektiv aus dem Publikum entliehen, je nach Maßgabe der durch Photographien bereits vorher theoretisch nachgewiesenen Schönheit. Mehr oder weniger liefen diese Filmaufnahmen also auf eine Bereicherung des Schauspielermaterials hinaus, — die Frankfurter Filmkreise allerdings



Richard Eichberg, Otto Gebühr und L. Harvey bei den Aufnahmen zu „Leidenschaft" Phot.: Eichberg-Film

begriffen nicht, daß derartige Experimente unter Umständen recht angebracht sein können; sie versteiften sich vielmehr auf die Ansicht, daß man durch derartige Varietenummern nur den Filmfimmel der breiten Masse nähre. Noch steht das definitive Ergebnis der Versuche auf der Filmbühne aus, aber wenn der Ruf an die Schönheit an die richtige Adresse gelangt ist..., warum sollte dann nicht auch aus Frankfurt am Main ein Beitrag zum ersehnten Nachwuchs geliefert werden können?

Bei einem Rundgange durch die Berliner Aufnahmestätten ist bisher trotz aller angeblichen Versuche auch der Berliner Filmfirmen nicht allzuviel von neuen Physiognomien zu bemerken. Immer wieder stehen, und zwar ziemlich unabänderlich, ziemlich unbekämpft, die alten — pardon! — die gewohnten Gesichter im Mittelpunkt der Dekorationen. Im May-Atelier beispielsweise feierte dieser Tage wieder einmal Reinhold Schünzel wahre Orgien an Beweisen seiner Beliebtheit, — aber auch an Beweisen seines außerordentlichen Könnens für eine bestimmte Kategorie von Menschentypen. Der Film „Sündenbabel" dokumentiert ja schon mit seinem Titel hinreichend das Milieu, in dem der nicht frisierte Schünzel sich abermals zu bewegen hat: die Großstadt mit den Verlockungen für schwache Gemüter bildet den Sammelpunkt für alle Ereignisse, und nur insofern ist eine kleine Abwandlung à la Balzac vorgenommen, als dieses Mal eine kleine Bürgersfrau ihrer Sehnsucht nach Eintritt in die sogenannte „große Welt" folgen darf. Diese kleine Frau ist übrigens möglicherweise das einzige Gesicht, das wir im letzten Jahr an prominenter Stelle neu im Film zu verzeichnen gehabt haben: Maly Delschaft! Wobei natürlich unausgesprochene Voraussetzung ist: das einzige Gesicht, von dem heute schon gesagt werden kann, daß es sich im Film behaupten dürfte. Und gerade darauf kommt es ja an: Eintagsfliegen gibt es genug, — aber wir wollen für den deutschen Film nicht gelegentliche Erfolge, die immer unberechenbar sein werden, sondern wirkliche Könnerinnen und Könner haben, deren Arbeit in jedem Falle zu trauen ist. Es liegt ja im Wesen der sterblichen Kreatur, daß sie altert und daß man infolgedessen beizeiten für eine Auffrischung der Kräfte sorgen muß.

An anderer Stelle erwähnen wir dieses Mal Greta Garbo als einen neuen Namen für Deutschland; was aber geschieht, kaum daß wir Greta Garbo aus ihrer nordischen Heimat nach Deutschland importiert hatten? Amerika engagiert sie uns weg und entführt sie uns. „Die freudlose Gasse" wird voraussichtlich ihr letzter Film auf deutschem Boden sein. Vor wenigen Tagen noch arbeitete sie an diesem sicherlich nicht uninteressanten Werk draußen in der großen Aufnahmehalle in Staaken, ihre Partner waren . . . Asta Nielsen und Werner Krauß, also Namen, die man immerhin schon seit einer Reihe von Jahren kennt. Kaum also hat sie den erwünschten Anschluß an die Prominenten gefunden, da greift auch schon des Schicksals Walten in ihre Karriere ein. Der Film „Die freudlose Gasse" hat, obwohl er in Wien spielt, nichts mit Professor Freud zu tun, son-

dern stützt sich — abermals ein Zeichen der naturalistischen deutschen Filmkunst, auf die Voraussetzung einer rettungslosen Armut, der die Bewohner eines ganzen Stadtviertels zur Zeit der österreichischen Inflation verfallen sind — oder besser gesagt: verfallen w a r e n. Daraus resultiert die Tatsache, daß dieser Film alle Düsternisse des Lebens grau in grau malt, mithin gerade d a s ist, was man eigentlich im Auslande nicht gerne sieht. Gegen diese häufig grundsätzliche Einstellung der deutschen realistischen Filmpoesie ist vom produktionswirtschaftlichen Standpunkt schon oft genug geeifert worden, — wir wollen darüber hinwegsehen und uns an das Tatsächliche der Filmdekorationen halten, das uns heute an erster Stelle interessiert.

Es ist eine lange Kette von Elendsfilmen, durch die die deutschen Filmpoeten sich ihren erkenntnisarmen Weg gebahnt haben, — erkenntnis a r m in d e r Beziehung, daß sie noch immer nicht einsahen, wie wenig gefällige Wandlungsmöglichkeiten das einseitige Elend freudloser Gassen in sich schließt. Und es sollte doch eigentlich gerade unser Bestreben sein, durch irgendwelche heiteren Erfindungen, zu denen der deutsche Spiritus immerhin noch fähig sein sollte, der Lebenslust neue Kräfte zuzuführen. Im Grunde genommen ist es ja das, was wir auch gegen das endlose und blöde Malheur einzuwenden haben, das den „letzten Mann" traf. Gewiß ist es künstlerisch zu verstehen, daß die grauen Farben der Trostlosigkeit inspiratorisch auf d i e wirken, die nicht alltäglich von ihnen umgeben sind, — sie sind auch weniger der Verkitschung ausgesetzt, als die sonnige Heiterkeit sogenannter kommerzienrätlicher Behausungen, — aber wir kommen filmisch nicht zu einer größeren Weltgeltung, solange wir die Wahrheit nur im Verfall suchen. Sämtliche Bauwerke, die für „Die freudlose Gasse" in Staaken gebaut wurden, sind vom filmarchitektonischen Gesichtspunkte aus vorzüglich gesehen worden, sie atmen sozusagen das grauenvolle Elend aus, sie verdeutlichen die hygienischen und moralischen Gefahren, die mit der Freudlosigkeit gewisser Verfallzeiten und Verfallgegenden verbunden sind, — aber sie wirken nicht befreiend auf uns, sie lähmen eher den menschlichen Optimismus und sind nicht immer dessen sicher, jene „bessernden Wirkungen" zu erzielen, an die man auf der Produzentenseite so gerne denkt.

„Zwischen den Aufnahmen" ist bisweilen eine Minute Zeit, die kommenden Arbeiten zu überdenken, ihre prinzipielle Einstellung durchzuhecheln und das zu kommentieren, was g e g e n, was f ü r sie spricht. Und so kommt man denn schließlich zu dem Ergebnis, daß die Freude doch der hehrste Götterfunken ist — und daß wir der belasteten Epoche, die wir gegenwärtig nachkriegerisch durchschreiten, am meisten dadurch dienen, — daß wir dann am besten gegen ihren störenden Stachel löcken, wenn wir der freud v o l l e n Sonnenseite die Augen zukehren. Nicht die freudlose Gasse sollte uns richtunggebend sein, sondern ihr wörtliches und faktisches Gegenteil. Dann haben wir mehr Aussichten darauf, endlich zu gesunden . . .

Unsere unzufriedene Seite

DASSEL-WEIL

Schon wieder ein gekränkter Stand

Liebes Filmland!

Du hast dich bereits einmal zum Schutze der Schwachen und Armen aufgeschwungen, nämlich vor zwei Monaten, als Herr Jannings den Stand der Hotelpförtner in Gefahr gebracht hatte; — heute möchte ich dir gleichfalls mein Herz ausschütten, — aber nicht über die Pförtner, bisweilen auch Portier oder Hausbereiniger genannt, sondern über Herrn Schünzel, dem, wenn ich ihn einmal treffe, eine gründliche Belehrung sicher ist.

Eins will ich rundweg aussprechen: an und für sich ist mir Herr Schünzel in jeder seiner Rollen recht, — aber alles muß seine Grenzen haben. Solange er also Personen aus der halbunsichern Welt — oder wie man das nennen mag — verkörpert, bin ich damit ganz einverstanden, aber ich bin von Beruf Schuh-Putzer, und das ist ein Kapitel für sich. Herr Schünzel „spielt" in der „Blumenfrau vom Potsdamer Platz" einen Stiefelputzer, — und so etwas hat man noch nicht gesehen. Die Hotelpförtner haben wenigstens einen Verein, der gegen Herrn Jannings Beschlüsse fassen kann, — wir Stiefelputzer indessen sind noch nicht organisiert und deshalb allen Vergewaltigungen machtlos ausgeliefert. Ich möchte, liebes Filmland, deshalb zunächst einmal die Frage aufwerfen, ob es einen einzigen Schucreme-Schmierer in Berlin gibt, der seinen Sonntagsnachmittagsausgehrock auf den Kleiderbügel hängt und ihn dann während der Arbeit den Aesten eines irgendwie erreichbaren Baumes anvertraut. So was gibt es nicht, erkläre ich dir, und damit fällt die ganze Figur, die Herr Schünzel sich ausgedacht hat, glattweg unter den Tisch. Es verstößt gegen die Standesehre eines klassenbewußten Schuhputzers, sich so unfein zu benehmen, wie Herr Schünzel es tut, — es verstößt gegen die Klassenehre, einem Herrn die Gamaschen zu wichsen, — es verstößt gegen das Ehrgefühl unseres Berufes, Zechen zu machen, die man nicht bezahlen kann. Wir drücken uns nicht vor dem Oberkellner, wie Herr Schünzel das in der „Blumenfrau" tut, und wenn wir eine Dame ausführen, so überzeugen wir uns vorher, ob wir am Tage auch genug eingenommen haben. Denn wir sind ehrliche Menschen und legen auch auf alle andern männlichen Tugenden, wie Mut und Treue, den größten Wert. Und sowohl Mut wie auch Treue läßt Herr Schünzel vermissen.

Ich führe das nur in aller Kürze aus, weil ich nicht hinter den Hotelportiers zurückstehen möchte, die ihrerseits so erfolgreiche Resolutionen verfaßten. Was dem einen recht ist, muß dem andern billig sein! Es ist eben nicht so leicht, einen richtigen Schuhputzer bei der Arbeit und im Privatleben zu zeigen! Einen Arzt, der andauernd im weißen Kittel umherrennt, — einen Chemiker, der ununterbrochen in Gläser und Flaschen hineinguckt und in einemfort Erfindungen macht, — einen Großindustriellen, der egalweg Sekt trinkt und Damen vom Ballett traktiert, — und schließlich eine Kommerzienratstochter, die totsicher ein Waisenhaus leitet . . . all diese Leute sind mühelos zu verfilmen, aber Hotelportiers und Schuhputzer sind Personen, an die kein Jannings und kein Schünzel herankann!

Das wollte ich dir, mein liebes Filmland, nur sagen; — mögen die Blumenfrauen nun auch ihrerseits Stellung nehmen, wie sie wollen. Die Regisseure aber müssen wissen, daß es noch Zeitgenossen gibt, denen sie nicht gewachsen sind!

Berlin SW.

Ergebenen standesbewußten Gruß

Erich R. . . . .

Schwabenstreiche

Stuttgart, den 15. März 1925.

Die Väter unserer guten Stadt haben sich einen netten Schwabenstreich geleistet: man darf bekanntermaßen ja erst von 18 Lenzen an ins Kino —. Liefen da gleichzeitig zwei Filme, einmal die marlittisch angehauchte „Gräfin Donelli", — zum andern der Wiener Film „Die Geschlechtskrankheiten". Wie sagen Sie: der erste ist eben für Jugendliche erlaubt, der zweite verboten?

Falsch, lieber Freund, denn umgekehrt ist auch gefahren! Nämlich der letzte wurde be-

reits für die von vierzehn Jahren freigegeben! Aber natürlich, ja freilich! Mit 14 Jahren ist man ja bekanntlich schon längst reif für die „Mysterien des Lebens", während die zahme „Gräfin Donelli" sittlich gefährlich ist —, was lachen Sie denn? — So geschehen im Stuttgarter Fasching 1925!

„Dieses war der erste Streich, doch der zweite folgt sogleich." Das „Deutsche Auslandsinstitut", sozusagen „Zentralmittelpunkt der Deutschen in aller Welt", hat sich eine Riesenblamage geleistet: — im Sommer 1924 begann es den Umbau des ehemaligen Waisenhauses für seine Zwecke. Das Geld war knapp, es kamen Stiftungen aus Amerika und so. Unter anderem auch von einer hiesigen Gesellschaft mit der Bedingung „Ein Kino muß rein!"

Schön, bauen wir ein Kino! Daß, nebenbei gesagt, etliche Förderer des „A.-I." seinerzeit den Nibelungenfilm als Kitsch mit bezeichnet haben, tut nichts dazu.

Voila, — am 12. März ist Festeröffnung mit dem üblichen Trara. Was aber liest man auf den Karten? Hat das „Deutsche Auslandsinstitut", die sichtbare Vertretung des Deutschtums in aller Welt und gleichzeitig Hauptaktionär des Theaters am „Charlottenplatz", nicht die Geschmacklosigkeit begangen, einen — amerikanischen Film als Festaufführung anzusetzen?? Ja, hat es wirklich! Aber so was ist doch nur bei uns möglich, — nur nicht in Amerika oder sonst wo. Die Filmfreunde setzten einen stürmischen Protest in der „Südd. Zeitung" dagegen ein, — natürlich zwecklos.

Das Pikante an der Geschichte aber ist, daß man den amerikanischen Film in einen — „deutschen" umbog! Denn in der Besprechung des Festaktes durch die „Württemberger Zeitung" heißt es wörtlich: „. . . Es kann gesagt werden, daß der deutschen Terrafilmgesellschaft unter Lubitsch' Spielleitung ein großer Wurf gelungen ist . . ."

Praktisch, nicht? — —

Ob es richtig ist, weiß ich nicht: man munkelt, das „A.-I." müsse zufolge der Stiftungen von „drüben" den amerikanischen Film pflegen . . . Es wird in den nächsten Tagen Gelegenheit haben, der Oeffentlichkeit Rechenschaft über diesen Mißgriff abzulegen . . .

H. . . . V. . . . .

Huszar-Tartarin

Berlin, den 24. März 1925.

Huszar, der Beliebte, der trotz aller Empfehlungsbriefe in Neuyork von Filmhaus zu Filmhaus umherirren mußte, ohne daß man ihn empfangen wollte, — Huszar, der dank des internationalen Absatzes deutscher Filme in Neuyork nicht einmal dem Namen nach bekannt war, wird — bei Laemmle — auf deutsch: bei der „Junivörsöl" — als Tartarin herauskommen. Als Tartarin de Tarascon. Huszar gehört auch zu jenen, denen die deutschen Gagen — selbst in der „eigenen" Firma — zu hoch waren . . . und der deshalb emigrierte. Die Rolle des Tartarin paßt also für ihn . . . P.

Das endlose Celluloidband
Ein Film-Kalendarium
von Cinemax

16. Februar.

Der amerikanische Fox-Film — der, wo den Erdball umspannt — nimmt sich gegenwärtig der amerikanischen Geistlichen an, die schlecht bezahlt werden. Der Film, der sich für eine bessere Bezahlung einsetzt, trägt den Titel „Thank you" . . . und zählt, um der dringendsten Not der Geistlichkeit abzuhelfen, vorerst einmal auch etliche wenige Sazerdotes zu den schauspielernden Mitwirkenden. Das ist eine sehr sympathische Nachricht von drüben. Und sie erschließt Ausblicke auf die Unendlichkeit: Fox hat an dieser Erde nicht genug der Umspannung, sein Ehrgeiz geht in höhere Sphären. Was durchaus verständlich und menschlich begreiflich ist.

Der Wali von Konstantinopel — vermutlich so eine Art Polizeipräsident dort unten — hat bestimmt, daß die Kinos um 11½ Uhr zu schließen haben; die Kinobesitzer machen aber nicht mit: sie lassen nach wie vor bis nach Mitternacht spielen, weil die Tanzbumse am Bosporus gleichfalls unbeschränkte Polizeistunde haben. Ideale Zustände. Ich möchte nicht Wali sein.

17. Februar.

Frau Mary usw. Hamilton von der Polizei-Zentralstelle gegen das Fallen von Mädchen in Amerika — Abteilung Nord — hat einen zweimonatigen Urlaub erhalten, um in einem Film gegen das Fallen von Mädchen eine wichtige Rolle zu spielen. — Das geschieht drüben! . . . Oh, Richard Oswald, wie schmählich hat dich dein Vaterland verkannt!

Man munkelt davon, daß eine Anzahl Berliner Filmkritiker sich zusammengetan hat, um die Streitfrage „Wie muß der Film von morgen aussehen?", zu klären. — Bitte keine Beunruhigung! Die Industrie wird gebeten, einstweilen ruhig weiterzuarbeiten.

18. Februar.

Im Sing-Sing wurde ein Film gegen die Todesstrafe vorgeführt. — Gut so! Die Stammgäste von Plötzensee sollen sogar für einen Film zur Abschaffung der Zuchthäuser eintreten. Der kleine Karl verlangt dringend einen Film zur Abschaffung der Schule. Graf Koks wünscht einen Film zur Aufhebung des Strafgesetzbuches . . . Wo wollen wir denn nun eigentlich anfangen?

Emil Jannings erscheint zur Besichtigung des Films „Der letzte Mann" in München, begrüßt von den Pressevertretern, denen, wie der „Film-Kurier" schreibt, „zu ihrer Freude" das Programmheft des „Film-Kurier" über den „Letzten Mann" ausgehändigt wurde. — Wohlverstanden: „zu ihrer Freude", — denn anders ist's auch gar nicht denkbar.

19. Februar.

Sam Goldwyn hat für die Propaganda des Films „Das also ist Hollywood" in London einen besonderen Betrag ausgesetzt; der Film ist eine Satire auf die Filmarbeit in Los Angeles und verdankt diesen Charakter der Mitarbeit von Norma und Constance Talmadge. — Herr Goldwyn hat sich sogar persönlich nach London begeben, und zwar kam er von Wien, wo er — eine Satire auf den amerikanischen Filmdirektor — sich eben den bewußten Korb von Professor Freud geholt hatte. Auch diese Propaganda hat Herr Sam Goldwyn persönlich bestritten.

Die „Emelka" in München berichtet, daß sie zum Zugspitzenflug eine Expedition auf die Zugspitze geschickt habe, — eine kinematographische Expedition —, Mitwirkende waren der — und der — und „der unverwüstliche Seppl Süß". Was denkt sich die „Emelka" eigentlich von uns? Wir kennen doch nicht alle Direktoren aus München!

20. Februar.

Silentium! Dr. Julius Klein, Vorsitzender irgendeines Handelsbureaus in Washington, so ums Capitol herum, erklärte soeben: „Es ist keine Uebertreibung, wenn ich sage, daß der internationale Filmhandel mit am meisten zum gegenseitigen Kennenlernen und Verstehen der Völker und darum zum Frieden beiträgt." — Herr Dr. Julius Klein hat ins Schwarze getroffen: den amerikanischen Filmhandel haben wir kennengelernt.

„Kyritz-Pyritz" wird verfilmt! So erfahren wir. Vermutlich finden die Aufnahmen in Kyritz und in Pyritz statt. Es wäre angebracht, wenn seitens der Einwohner dieser beiden würdigen Ortschaften Beschwerde beim Innenminister eingereicht würde. Wohin soll es führen, wenn sich an der Knatter niemand mehr vor den indiskreten Enthüllungen der Berliner Sensationsjäger sicher ist?

21. Februar.

Neue Gagen werden bekanntgegeben: Lilian Gish bekommt, wenn sie einen Vertrag mit Mister Duell unterschreibt, im ersten Jahr pro Woche 1250 Dollars, im zweiten Jahr 2000 Dollars, im dritten Jahr pro Woche 2500 Dollars. Lilian will aber nicht. Und das ist zu begreifen: Jemand, der der Mitwelt eine so idiotische Reklamenotiz vorzusetzen wagt, ist nicht mehr vertragsfähig.

Ein gewisser Filmstar, Laughlin nennt er sich — wie er heißt, ist eine andere Frage, interessiert aber keine Katze! —, also dieser Filmstar hat erklärt, er könne sich nur noch in einer silbernen Wanne baden; Zink und Emaille verletzten sein Schönheitsgefühl . . . Von uns aus! Wenn er sich überhaupt badet!

22. Februar.

Ein Film wird bei der Berliner Premiere folgendermaßen angekündigt: „Gibt es ein Leben


Hoffmann
Gut-Deutsch
Schokolade
Edel und rein wie der Name
Von höchstem Wohlgeschmack
Das Beste für die deutsche Familie
in Tafeln von 25 50 und 100 gr hergestellt von der
HOFFMANN-SCHOKOLADE BERLIN N 54
Verlangen Sie „Gut Deutsch“ bei Ihrem Konfitürenhändler



nach dem Tode? Werden die, die auf Erden gesündigt, im Jenseits bestraft? Bringt Reichtum Glück? Das sind die Fragen, die in dem neuen . . . Film „. . ." aufgerollt werden."

Wie bescheiden! Soviel Worte, und aus lauter Bescheidenheit nur e i n wahres darunter, nämlich: a u f g e r o l l t. Denn das übrige: glaubt denn auch nur ein einziger Hosenmatz aus dem Theatergeschäft daran, daß auf so kitschig-alberne Phrasen irgend jemand hereinfiele? Man müßte dem Propagandastümper, der hier am Werke zu sein scheint, ordentlich auf die Finger klopfen.

23. Februar.

Das sächsische Innenministerium, das für jedes Kino zwei Vorführer pro Apparat gefordert hatte, hat sich zum Widerruf bequemt; es bleibt bei einem Vorführer. Ich möchte für mein Leben gern das Aktenstück sehen, das über diese Sache zusammengeschrieben wurde. Aber — es wird . . . „nötig" gewesen sein . . .

Aus England: Der christliche Temperenzverein Manchester erfuhr durch einen geistlichen Vortrag, daß seit dem Aufkommen des Kinos die Trunksucht nachgelassen habe. Und zudem seien die Kinos moralischer als die englischen Tingeltangel . . .

24. Februar.

Pat und Patachon treffen in Wien ein, um hier für eine österreichische Firma eine Reihe von Filmen zu drehen. — Ja, so geht's. Und dafür tritt das deutsche Produktionszentrum den Regisseur Murnau an Amerika ab. Zunächst probe- und ausleihweise. Warum auch nicht? Wir kriegen ja dafür Pat und Patachon ins Land.

25. Februar.

Uebrigens: Engagements. Auch Greta Garbo, die wir eben aus Schweden nach Deutschland geholt hatten, ist bereits wieder „hinausverpflichtet" worden; auch sie geht nach Amerika, um bei „Metro-Goldwyn" zu arbeiten. Was macht's? Deshalb werfen die Amerikaner, wenn sie darum befragt werden, uns doch vor, daß wir zu hohe Gagen bezahlen. Dimitri Buchowetzki beispielsweise ging nur nach Amerika, weil er bei uns zu gut bezahlt wurde und sich nicht der Mitwirkung am Ruin der deutschen Filmindustrie schuldig machen wollte. Aber die Begeisterung unserer Landsleute verfolgte Buchowetzki noch drüben: nach jedem Film hieß es: der Mann ist erledigt. Unter uns gesagt: dazu ist Buchowetzki zu — geschickt; jetzt macht er einen Film mit Norma Talmadge, was doch zu beweisen scheint, daß er so ganz unbegabt nicht ist . . . Aber wir sprachen von Greta Garbo . . .

26. Februar.

Pola Negri erklärt in einem Interview, sie bleibe gern in Amerika, die Verhältnise in Deutschland sagten ihr nicht mehr zu. — Wir bedauern gleichfalls! — Gleichzeitig erfahren wir: Sie fragte ihren „Belladonna"-Regisseur Fitzmaurice: „Sagen Sie, Fitzmaurice, — die „Belladonna" war doch ein gehöriger Reinfall . . . Was haben Sie eigentlich mit dem Film bezweckt?" Worauf Fitzmaurice achselzuckend antwortete: „Keine Ahnung . . ."

1. März.

Erner Hubsch ist gestorben; ein Mann, der sich einstmals „der deutsche Bunny" nennen ließ, der dann eine eigene Filmgesellschaft gründete,

nicht reüssierte — und schließlich, schon an die siebzig Jahre alt, in kleinen Rollen arbeitete. Man sah ihm sein Alter nicht an: er sah wie fünfzig aus, war rastlos tätig, fleißig und willig. Und wenn er, nur wenigen bekannt, in der Stille gestorben ist, so ist sein Tod ein betrüblicher Beweis dafür, daß unsere Regisseure an komischen Begabungen mit konstanter Bosheit vorübersehen.

Kuba, eine Insel im Weltmeer, wünscht eine innigere Vertrautheit mit der praktischen Filmzensur. Wozu? — wird man fragen. Sehr einfach: 95 Prozent der auf Kuba gespielten Filme sind amerikanischen Ursprungs, — diese braucht man nicht zu zensurieren. Aber . . . die restlichen 5 Prozent! — Ja, in kleinen Staatswesen läßt Amerika sich's was kosten, denn die Zensur wird ja immer . . . vom Lande selbst bezahlt. Und Amerika reklamiert natürlich ein 100prozentiges Kuba!

4. März.

Na also: Nachdem man in Frankreich unter Abel Gances Regie krampfhaft an einem —zigteiligen „Napoleon"-Film arbeitet, erklärt man jenseits des Großen Teiches, gleichfalls Napoleon aufs Korn nehmen zu wollen. Wir empfehlen, da Abel Gance die „Jena"-Episode nicht verarzt, „Jena" in Los Angeles drehen zu lassen.

5. März.

Für Tom Mix werden neue Drehbücher gesucht; man wende sich, sollte man eine Idee haben, an die zuständige Fox-Stelle, die den Erdball umspannt, und mache seine Vorschläge. – Wir möchten uns an der Umfrage beteiligen; wie wär's mit „Mignon" — Tom als Mignon — und mit „Hänsel und Gretel" — Tom Mix in der Titel-Doppelrolle?

Ein neuer Coogan-Film wird angekündigt: Jackie als Lumpensammler. Wir haben keine Idee von dem Manuskript, möchten aber annehmen, daß es sich um folgendes handelt: Jackie wird elternlos im Elend aufgezogen, muß mit einem alten Mann Lumpen sammeln, ernährt den immer schwächer werdenden Greis, kommt in einen schimpflichen Verdacht — und wird im letzten Augenblick von seiner sich wieder angefundenen Mutter, die ein Waisenhaus leitet, wiedererkannt und mitsamt dem Alten aus den Lumpen befreit. — Wir erklären an Eides Statt, daß wir von dem Film nichts wissen, daß wir ihn nie gesehen haben, nichts über ihn lasen. — Haben wir richtig geraten?

6. März.

Die „Ufa"-Kultur hat einen Film „Berlin" gedreht; wann werden wir ihn zu sehen bekommen? (Es ist schwerer, den Film „Berlin" gut zu drehen, als etwa einen schlechten Spielfilm.)

Der Reklamestunk um Lilian Gish hat bereits seine verheerende Wirkung gezeitigt; jetzt läßt Gloria Swanson, die ja auch vor Reklamesucht kaum noch auf der Erde steht, kund und zu wissen tun, daß ihre Wochengage von 7500 Dollar mit sofortiger Wirkung auf 17 500 Dollar erhöht worden sei. — Manoli linksrum!

7. März

Wir wiesen bereits darauf hin, daß die „Emelka“ unter Mitwirkung hoher und höchster Persönlichkeiten Indiens sowie eines Verwandten des unsterblichen Rabbi Rabindranath Tagore einen biographisch-bioskopischen Film „Buddha“ aufnimmt; die Expedition schwimmt schon auf hoher und höchster See. Jetzt wird bekannt, daß folgende Maharadschahs „ihre werktätige Unterstützung“ zugesagt haben: die von Mysore, Kachmere, Benares, Uhaypur und Barvda. — So so, und warum macht der Maharadscha von Eschnapur nicht mit?

8. März.

Emil Jannings hat für seinen Film „Peter der Große“ auf der Internationalen Ausstellung in Turin die „Goldene Medaille“ erhalten. Das hindert uns aber nicht daran, gegen die ganze Welt zu behaupten, daß „Buchowetzki ein Stümper“ ist . . . und „Peter der Große“ ein — „Machwerk“ . . . Stolz lieb ich den Spanier.

Eine peinliche Sache: Chaplins Reklamefeldzug, seine Ehe-„Irrung“ u. ä. m. haben die Damen Amerikas in Bewegung gebracht; man protestiert gegen die Premiere seines neuen Films in Los Angeles. Um nicht geschädigt zu werden, muß Chaplin, dieser lautere Idealcharakter aus dem Londoner Eastend — und nebenbei noch Edelkommunist aus dem Berliner Scheunenviertel —, nun eigentlich umsatteln und eheliche Solidität markieren. Augen auf!

9. März.

In diesen Tagen treffen aus Finnland 35 Renntiere mit den dazugehörigen Lappländern — Männer, Frauen und Kinder — ein. Eine „Tiergroßhandlung L. Ruhe in Alfeld-Leine“ inseriert die Vermietung zu Filmzwecken. — Wo sind nun die Filmdichter, die ein entsprechendes Manuskript auf Vorrat in der Schublade liegen haben? Günstige Gelegenheit, nie wiederkehrende Okkasion!

„Rin-Tin-Tin“ ist für die Seereise nach Europa mit 50 000 Dollar versichert, seekrankheitswärts sozusagen. Man wundert sich bei uns darüber. Unnötigerweise: jeder Hundebesitzer wird bestätigen, daß ein Hundeparvenue gegen Seekrankheit empfindlicher ist, als sonst Parvenues gemeinhin.

14. März.

Richard Oswald hat vor kurzem einen Film gemacht: „Lumpen und Seide“. Richard Oswald hat — soeben — einen Film gemacht: „Die Frau von vierzig Jahren“. Richard Oswald macht dann wieder einen Film: „Halbseide“. — Soweit scheint bisher das Programm festzustehen. Weiter empfehlen wir dann: „Tramaseide“, „Aeolienne“, „Bastseide“, „Taffet“ und vielleicht auch „Kunstseide“. Die Borgias sind also ganz überflüssig!

Korrespondenz

H. L., Frankfurt a. M. Für die Abzüge wird gesorgt werden; warum aber so empfindlich? Aufgeschoben ist nicht aufgehoben, und man sagt ja, daß das dicke Ende erst nachzukommen pflegt. Auch diesseits ergebenst.

P. B., Bochum. Wie lange die Herstellung eines Films dauert? Früher etwa zwei Jahre und mehr (die „Nibelungen“ beispielsweise); heute 8—10 Tage, insofern es sich um einen Militärfilm handelt. Und da heute dem Anschein nach vorwiegend solche Filme hergestellt werden, können Sie sich den Rest ja denken.

J. H., Wien V. Nicht doch! Nicht doch! Filmsujets im „Filmland“ veröffentlichen? Und wenn die Sujets noch so kurz gefaßt sind, — für die andern Leser wären sie noch immer zu lang. Ihr „heißer Wunsch“ ist verständlich, aber warten wir ab — vielleicht findet sich ein offenes Ohr; — die Gedanken sind einstweilen hiergeblieben.

Cimaste, Kirchberg. Also ausnahmsweise: er ist verheiratet. Lunda ist aber weder seine Schwester noch sonstwie verwandt mit ihm. Hoffentlich bleibt's bei dieser einen Anfrage.

Was die edle Seele mit den 1000 Mark anbelangt, so inserieren Sie doch mal. Es soll ja solche geben, die nicht alle werden. Schönen Gruß an Henry.

A. R. W., Warschau. Eine schwierige Kiste, aber — Sie wollen's nicht anders. — Perscheid schreibt uns: sympathischer, aufrechter, ein wenig verschlossener Mensch; in keiner Weise Eigenbrödler, liebt die Geselligkeit, ist sehr umgänglich und zumeist nachsichtig. Unbedingt voller künstlerischer Interessen, besitzt außerdem Phantasie und flotten Gedankenfluß. Offenbar bisher von wirklicher Not verschont geblieben und ein geschickter Lebensrechner, selbstverständlich nicht ohne eine tüchtige Portion Eigenliebe. — Nun suchen Sie sich heraus, was Ihnen gefällt.

Hans Mierendorff. Sie schicken eine Ansichtskarte aus Genua und teilen mit, daß Sie eine Woche an der Riviera geweilt haben. Berücksichtigen Sie denn gar nicht, daß der Neid der Besitzlosen bis zu Attentaten und Revolutionen führen kann? Nichtsdestoweniger besten Dank und Gegengruß.

E. F., Berlin. Herzlichen Dank für die Mitteilung, daß Ihre Tätigkeit auf der Leipziger Messe Aufsehen erregt hat. Wir erfuhren erst durch Sie davon. Daß Sie zu Filmaufnahmen nach Karlsruhe, Stuttgart, Mannheim und Hamburg fahren, erregt diesseits gleichfalls Aufsehen, ist aber offenbar nichts für unsere Leser.

Romane berühmter Männer und Frauen

Mit vielen historischen Abbildungen, Dokumenten usw.

Jeder Band in Halbleinen 6,50 M., in Leinen 7,50 M., in Halbleder 12 M.

Lukrezia Borgia. Roman von A. Schirokauer.

Michelangelo. Der Roman eines Titanen. Von Herm Cl. Kosel.

Mozart. Ein Künstlerleben. Roman von Ottokar Janetschek.

Der Kampf um Babylon. Eine Trilogie. Der erste Band ist von H. Vollrat Schumacher begonnen; das großangelegte Werk fortgesetzt von Heinz Welten.
I. Nitokris, die Priesterin der Istar (Babylons Erwach.) — **II. Nebukadnezar,** der König der Könige (Babyl. Größe.) — **III. Belsazar.** (Babylons Ende.

Albrecht Dürer. Roman aus Nürnbergs Blütezeit. Von Herm. Cl Kosel. **I. Jugend und Wanderjahre. II. Der Meister. III. Der Apostel.**

Elisabeth, Kaiserin von Oesterreich, Königin von Ungarn, die Leidgekrönte. Roman von P. Gerh. Zeidler.

Mirabeau. Roman aus der französischen Revolution. Von A. Schirokauer.

Elisabeth v. Platen. Eine deutsche Pompadour. Von P. Gerh. Zeidler.

Graf von Brühl. Der Roman eines Mächtigen aus galanter Zeit. Von Rita Sonneck

Die letzte Königin von Neapel. Von C. R Vietor.

Prinz Louis Ferdinand. Ein Buch von Liebe u. Vaterland. Von A Semerau.

***Johann von Leiden.** Roman aus der Zeit der Wiedertäufer. Von H. Freimark.

Maria Theresia. Von Zdenko von Kraft

***Ein livländisch Herz.** Katharina I von Rußland. Von H. Freimark.

Die Gräfin Kosel und der Porzellan-Erfinder Böttger Roman aus der Zeit Augusts des Starken. Von A Stiebler.

Die letzte Zarin. Alexandra Feodorowna. Von G. von Brockdorff.

August der Starke. Der erste deutsche König in Polen. Von A Schirokauer.

Napoleon III. Ein Märchen auf dem Thron. V. H Vollrat Schumacher.

George Sand. Ein Buch der Leidenschaft. Von Dora Duncker.

Marie Antoinette. Einer Königin Liebe und Ende. Von H. Freimark.

Kaiserin Eugenie. Der Weg zum Thron. Von H. Vollrat Schumacher.

Marquise von Pompadour. Roman aus galant. Zeit. Von Dora Duncker.

Lola Montez. Von Jos. Aug. Lux.

Lassalle. Ein Leben für Freiheit und Liebe. Von A. Schirokauer.

Ein Liebesidyll Ludwigs XIV. Louise de la Vallière. Von Dora Duncker.

Grillparzers Liebesroman. Die Schwestern Fröhlich. Roman aus Wiens klassischer Zeit. Von Jos Aug. Lux

Der Roman einer Kaiserin. Katharina II. von Rußland. Von Eugen Zabel.

Lord Nelsons letzte Liebe. Von H. Vollrat Schumacher.

Liebe und Leben der Lady Hamilton. Von H. Vollrat Schumacher.

Die mit * bezeichneten Bände sind zurzeit in Halbleder nicht lieferbar.

Berlin W 57 ★ Verlag von Rich. Bong ★ Leipzig



Carl Mampe Liköre tragen die weltberühmte Marke Elefant



DER BÜCHERWURM



Von ergreifender Gewalt sind die beiden Verdeutschungen Huysmanscher Dichtungen, die in der Sammlung „Das Neue Buch“ im Verlage Gustav Kiepenheuer, Potsdam, erschienen sind. Joris Karl Huysman stand wandte, in staatlichen Diensten; sein 1907 erfolgter Tod hat der Erde einen Menschen von unerhörter Belesenheit und stärkster Bildkraft des Wortes genommen. Als erstes der beiden Werke sei „Tief unten“ genannt, ein Buch, das tief in die Bereiche des religiösen Aberglaubens, des Satanismus, eindringt und Berichte von beispielloser Grausamkeit und wildester Pervertiertheit bringt. „Tief unten“ —, das heißt etwa: am Abgrunde menschlichen Irrwahnes, menschlicher Leidenschaft und menschlicher Wollust. An Hand eines längst begrabenen Prozesses aus dem dunklen Mittelalter, geht der Held der Geschichte, der Schriftsteller Durtal, den noch heute vorhandenen Resten des Satanismus mit all seinen Riten, mit der Schwarzen Messe, nach, er erörtert die phantastischen Einbildungen des Inkubats und Sukkubats — und kehrt doch, aus den Kreisen verirrter Hysteriker zur sauberen Vernunft zurück. Was nur irgendwie in organischem Zusammenhang zur „praktischen“ Dämonie steht, hat Huysmans an historischen Beipielen zusammengetragen. Ein wenig derb bisweilen im Ausdruck, aber doch, wenigstens in der Verdeutschung von Victor Hennig Pfannkuche, prächtig plastisch und treffend.

Das zweite Buch Huysmans ist „Gegen den Strich“, übersetzt von Hans Jacob. In diesem Roman setzt sich Huysmans mit dem Problem der intellektuellen Weltflucht auseinander, und das in einer so abgrundtiefen, trostlosen Weise, daß Barbey d'Aurevilly 1884, kurz nach dem Erscheinen von „A rebours“, schreiben konnte: „Nach einem solchen Buche bleibt dem Verfasser nur noch die Wahl zwischen der Mündung einer Pistole und dem Kreuz.“ Bekanntlich ging Huysmans acht Jahre später tatsächlich ins Kloster, und zwar wählte er die Trappisten: das, was er in „Gegen den Strich“ ausführt, sind also wirkliche Seufzer einer gemarterten und — übersättigten, zweifelsvollen Seele. Der Held des Werkes, des Esseintes mit Namen, ist ein in allen Fächern der Zeit überaus gebildeter Mensch, er ist in den antiken Kulturen ebenso zu Haus, wie in den psychologisch orientierten Literaturen, in der ars amandi, in der Medizin oder in irgendeinem künstlerischen Ressort. Aber was hilft seinen übersättigen Nerven das Wissen? Was hilft ihm seine Auflehnung gegen die Gesellschaft, sein Wunsch, sich in ein „privates“ Kloster zurückzuziehen? Er geht gerade an der Einsamkeit zugrunde und muß sich nach einigen Jahren — die Teilnahme an der menschlichen Oberflächlichkeit ärztlich verschreiben lassen . . .

Das dritte Buch aus der Reihe „Das Neue Buch“ ist von Nikolai Gogol: „Abende auf dem Vorwerke bei Dikanjka“. Es sind sozusagen Erzählungen, alle mit einem kleinen geheimnisvollen Einschlag, echt Gogolsche Schöpfungen, die fesseln und nicht loslassen, bis nicht die letzte Seite umgeschlagen ist. Was der Bienenzüchter Panjko der Rote hier berichtet, gehört zu dem weniger Bekannten aus Gogols Feder, aber dennoch — oder vielleicht gerade deshalb, ist all dies so ganz kosakisch, so ganz russisch-slawisch. Der Literaturfreund wird vielleicht gerade an diesen „Abenden“ erkennen, daß die russische Romantik ein Ding an sich, etwas „Unromantisches“, etwas Realistisches ist. Das, was bei uns, als Produkt eines deutschen Erzählers, nachempfundene Artistik wäre, ist bei Gogol wahres Volkstum, also — Realismus . . . Man lese diese seltsam

schönen Geschichten, und man wird nicht unbefriedigt bleiben.

Ein Autor, der unseren Lesern nicht mehr fremd ist, ist Regisseur Joseph Delmont, über dessen Erfahrungen als Tierfilmregisseur wir bereits wiederholt berichteten. Jetzt hat er im Verlage Dieck & Co., Stuttgart, unter dem Titel „Wilde Tiere im Film“ seine Erlebnisse mit allerlei Bestien niedergelegt und damit unter den Büchern der Filmliteratur ein interessantes Novum geschaffen. Die Erzählungen sind sämtlich der Wirklichkeit entnommen, keine erdichteten Geschichten erzählt Delmont, er unterlegt den Tieren keine unwahrscheinlichen logischen Schlußfolgerungen, sondern betrachtet ganz einfach die höchste Tragik und die lustigste Komik im Verkehr zwischen Mensch und Tier. Alles das ist so neu und fesselnd geschrieben, daß jeder Tier-, aber auch jeder Filmfreund unaufhaltsam von Kapitel zu Kapitel weiter lesen wird. Vier Weltteile — Australien hat Delmont nicht bereist — wechseln bunt vor unseren Augen, keine Entfernungen hindern, keine Schwierigkeiten . . . Sechzehn ganzseitige Bilder von Kunstmaler W. Plank, beleben den Inhalt.

Von Alice Berend, der wir schon so viele schöne Dichtungen verdanken, liegt ein dünnes Broschürchen vor: „Betrachtungen eines Spießbürgers“. Theodor Pfeifer, Großkaufmann a. D., kramt hier in seinen Aufzeichnungen herum und findet dabei Gelegenheit zu allerlei witzigen, weltweisen Bemerkungen, obwohl er selbst von den nachwachsenden Generationen als „Spießbürger“ betrachtet und — geringgeschätzt wird. „Keiner will Spießbürger sein, aber jeder ist es,“ schreibt Pfeifer ziemlich zu Anfang in sein Tagebuch. — Alice Berend wendet sich mit diesem neuen Werkchen an die Ruhigen und Gereiften unter uns, — an die, welche bereits „Distanz gewonnen“ haben und den Ueberschätzungen, Torheiten und Leidenschaftlichkeiten der Welt kühl und lächelnd gegenüberstehen. Die Broschüre verlegte der Verlag Albert Langen, München.

Ein ganz anderes, oft aber nicht minder wichtiges Gebiet berührt eine Erscheinung des Gebrüder Enoch Verlages, Hamburg: Das „Vortragsbuch von Ludwig Hardt“, das die Hauptstücke aus seinen Programmen sowie Darstellungen und Würdigungen seiner Vortragskunst enthält. Ludwig Hardt ist auf dem Gebiete der Rezitation eine anerkannte. Größe; sein Name und seine Kunst gelten sehr viel. Und ganz entsprechend seiner Einstellung zur Rezitation will das Hardtsche Vortragsbuch auch alles andere sein, als eine leichte Lektüre. Man muß sich sehr mit den Glossen und Fußnoten vertraut machen, um zu wissen, warum dies und warum jenes aufgenommen wurde: Die zahlreichen Freunde Hardts werden sehr gerne zu dieser kompilatorischen Arbeit greifen: Daß auch manches mitgegeben wurde, was vielleicht — ich sage: vielleicht! — besser durch Unbekannteres ersetzt worden wäre, sei nur nebenher bemerkt: beispielsweise ist Heine jedem Literaturfreund sehr leicht erreichbar. Und der Wert solcher Vortragsbücher liegt eigentlich ge-





rade darin, das zu vereinen, was sonst kaum aufzutreiben ist . . . Sonst und alles in allem: — ein schönes, umfangreiches und wertvolles Buch.

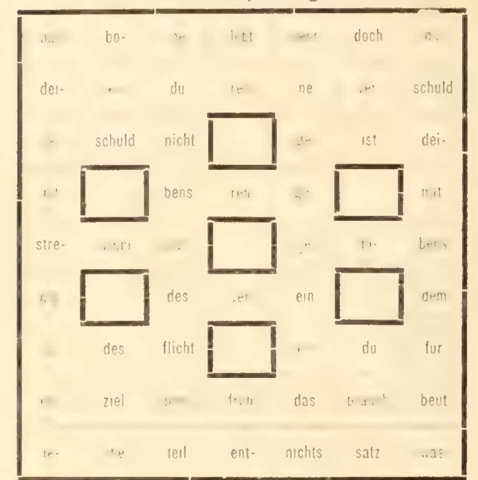
Von Conrad Ferdinand Meyer, dem unvergeßlichen, ist ein besonderer Band: „Sieben Novellen", im H. Haessel Verlag, Leipzig, herausgebracht worden; stattlich in seiner Stärke, geschmackvoll mit den 28 ganzseitigen Vollbildern von Hans Friedrich. Es wäre unrecht, zu sagen, daß dieser Band „das Schönste" von Meyers Novellen aufweist; aus dem Inhaltsverzeichnis nenne ich „Das Amulett", „Der Schuß von der Kanzel", „Plautus im Nonnenkloster", „Die Richterin" und die „Hochzeit des Mönchs"; — wer aber jemals die prachtvollen, unsterblichen Dichtungen auf sich hat wirken lassen, der weiß, daß auch die kurzen Geschichtchen Genüsse sonder Zahl in sich bergen. Ein feiner, erdentrückender Hauch, ein läuternder Odem geht von diesen Erzählungen aus und befreit uns für Stunden von der schmerzenden Unlust gegenwärtiger Unzufriedenheit.

Im Verlage Hesse & Becker, Leipzig, ist, übersetzt von Hubert Putze, ein neuer Band von Dostojewski erschienen: Aus dem Totenhause, Denkwürdigkeiten eines nach Sibirien Verbannten. Wenngleich einerseits nicht geleugnet werden kann, daß gerade dieses Buch ein wenig inaktuell geworden ist, so wächst die Betrachtung durch das Genie Dostojewskis doch über einen beschränkten zeitlichen Wert hinaus und beansprucht auch noch heute, da Sibirien ein anderes als vor dem Kriege geworden ist, starkes Interesse. Und das — vom ganz schlichten menschlichen Standpunkt. Und vielleicht auch von dem, daß ein Volk sich selbst immer gleich bleibt, ob es nun drei oder fünf Revolutionen durchgemacht hat — oder nicht. Die russischen Menschen aber sind doch die gleichen von damals, und sie sind in vielen primitiven Zügen so ungeheuer würdevoll und uns verwandt, daß „Aus dem Totenhause" sicherlich viele dankerfüllte Leser finden wird. Ein Buch für die Ernsteren unter uns.

Die verdienstvolle Balzac-Ausgabe des Ernst-Rowohlt-Verlages, Berlin, über die im „Filmland" bereits ausführlich die Rede war, ist um vier weitere Bände bereichert worden, und zwar liegen neu vor „Die Geheimnisse der Fürstin von Cadignan", „Albert Savarus", „Der Landpfarrer" und „Eine dunkle Geschichte". — Die Vorzüge des guten Druckes und der Handlichkeit treffen auch die neuen Bände, — sehr begrüßen möchte ich es außerdem, daß hier auch die Geschichte des „Albert Savarus" in die Reihe des Balzacschen Gesamtwerkes aufgenommen wurde, weil gerade dieses Buch so manchen psychologischen Anhalt für die Beurteilung des Dichters bietet. Ueber den „Landpfarrer" ist in einer deutschen Kritik kein Wort mehr zu verlieren. — „Eine dunkle Geschichte" ist in Einzelheiten sehr weit ausgesponnen, im großen und ganzen aber eine kriminelle Familiengeschichte ländlichen Charakters. Die Uebersetzungen dieser Werke sind durchweg vorzüglich.

FÜR DIE VOM SCHARFEN GEISTE

Rösselsprung.



Silbenrätsel.

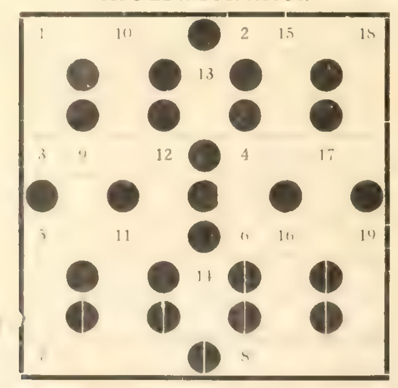
a ar bas cy — dä — da dah — de de den der — det e e e e — en er — fi — ga — gran — graph — i ka — kan ky — laub le le — li li — ma man — mark med mo mu na — ni nan — ne ne — ne — ni nie njin — non no — nu null ny o o o ou pa ra — ra re — reil ri ri ri sa sas seis sor stang tät tät — ti to tre u uf ur — va vert wald — win zi.

Aus vorstehenden Silben sind 28 Wörter zu bilden, deren Anfangs- und dritte Buchstaben, beide von oben nach unten gelesen, einen Ausspruch von Talmud ergeben; st gilt als ein Buchstabe.

Die Wörter bedeuten:

1. weibl. Vornamen, 2. Stadt in Frankreich, 3. Blume, 4. Muse, 5. Staatsangehörigkeit, 6. Gestalt aus „Kaufmann von Venedig", 7. Fluß in den U. S. A. an der mexikanischen Küste, 8. Freude der Soldaten, 9. Bezeichnung beim Skat, 10. Menschen ohne Heimat, 11. bibl. Gestalt, 12. Schriftgrad, 13. Staat und Fluß in den U. S. A., 14. bekannten Flieger, 15. Erdbebenanzeiger, 16. Nordeurop. Königreich, 17. Paradies, 18. Südfrucht, 19. Steppenpferd, 20. engl. Bier, 21. russischen Tänzer, 22. Götterknaben, 23. männl. Vornamen, 24. Schatzkammer, 25. Seltenheit, 26. Gemäldesammlung in Florenz, 27. rheinischer Höhenzug, 28. Boot.

Kreuzworträtsel.



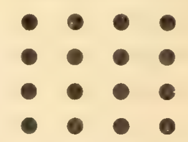
Die schwarzen Quadrate bleiben leer, die weißen Quadrate bedeuten die einzelnen Buchstaben, aus denen sich die Worte zusammensetzen. Die Zahlen bedeuten den Anfang eines jeden Wortes. Die Worte gehen nur von links nach rechts oder von oben nach unten.

Die zu erratenden Wörter haben folgende Bedeutung:

Von links nach rechts: 1. Stadt, die durch eine Oper von Goldmark bekannt ist, 2. Naturgebilde, 3. bibl. Gestalt, 4. Tonlage, 5. Koseform eines Mädchennamens, 6. Halbinsel, 7. Tonschöpfung, 8. Urkunde.

Von oben nach unten: 1. Waschmittel, 4. Riesenschlange, 5. Haustier, 9. Gottheit, 10. Fluß im Harz, 11. unverbürgte Erzählung, 12. Münze, 13. Wort der Zustimmung, 14. vertrauliche Anrede, 15. Gestalt aus dem Nibelungenring, 16. Etwas, auf das man nie rechnen kann, 17. Wasseransammlung, 18. zerbrechliche Substanz, 19. Tonzeichen.

Punktquadrat.



Die Punkte sind durch die Buchstaben a a a a e e i i m s s t t t t x zu ersetzen, und zwar in der Anordnung, daß die senkrechten und wagerechten Linien nennen:

1. Südwein. 2. landwirtschaftliche Bezeichnung, 3. festgesetzten Preis. 4. gebräuchliche lateinische Bezeichnung für „ferner".

Auflösungen aus voriger Nummer.

Rösselsprung.

Was du geträumt in grüner Jugend,
Das mache wahr durch Männertugend;
die frühen Träume täuschen nicht.
Doch wisse, Träume sind nicht Taten:
ohn' Arbeit wird dir nichts geraten.
Die Tugend trägt ein ernst Gesicht. Arndt.

Silbenrätsel:

1. Grenze, 2. Leine, 3. Arnheim, 4. Unze, 5. Blende, 6. Elias, 7. Nocturno, 8. Achat, 9. Niete, 10 Danaïden, 11. Ignorant, 12. Eloge, 13. Elbe, 14. Halle, 15 Reeder, 16. Europa, 17 Aage, 18. Niersteiner, 19. Dose, 20. Reibe, 21. Ernani, 22. Rennenkamp, 23. Inulin, 24. Sender, 25. Togo.

„Glauben an die Ehre andrer ist ein Zeichen nobler Gesinnung."

Zahlenschrift:

„Ernst ist der Anblick der Notwendigkeit."
Ida; Stern; Rock; Galle; Weber.

Literarisches Suchrätsel:

1. Paulet
2. Ophelia
3. Seni
4. Alba

„Posa."

Kryptogramm:

„Wir wollen sein ein einig Volk von Brüdern."

Besuchskartenrätsel:

Theaterdirektor.

Kammrätsel:

1. Remus, 2. Senta, 3. Norne, 4. Ossip, 5. Tasso, 6. Gorgo.

„Rosenmontag."

Verantwortlich für die Redaktion: Margarethe Schmeyers, Berlin; für den Anzeigenteil: Hans Kiebach, Berlin Charlottenburg 4. Verlag: „Die Filmwoche", Verlagsges. m. b. H., Berlin SW 68, Neuenburger Straße 4. Druck: Deutscher Schriftenverlag G. m. b. H., Berlin SW 11 — Geschäftsstelle für Oesterreich: Buchhandlung u. Zeitungs-Bureau Hermann Goldschmiedt G. m. b. H., Wien I, Wollzeile 11. Verantwortl. für Oesterreich: Dr. F. Morawa, Wien I, Wollzeile 11


W H WITTIG
VOX


Schöne Frauen
sprechen
davon!
Puder
Compact
von
LEICHNER
ist ein hauchfeiner, durch Seide gefilterter Puder mit heimlich - süßem Duft. - Verlangen Sie überall das kleine polierte, goldene Döschen, aber der Inhalt muß Leichner sein. Leichner's Puder verjüngt und pflegt zugleich die Haut
Bezugsquellen weise nach und sende gratis 3 Duftproben und 1 Puderbüchelchen
Parfümeriefabrik L. Leichner, Berlin, Schützenstraße 31


25 N° 7 MAI
PREIS 1 M
Filmland
EUTSCHE MONATSSCHRIFT
ECKER
LIL DAGOVER


Landeshuter Leinen- und Gebildweberei
F. V. Grünfeld
Grösstes Sonderhaus für Leinen und Wäsche
Zweigniederlassung Köln Krebsgasse
Berlin W8 - Leipziger Strasse 20-22
Badewäsche - Strandneuheiten.
Fabrik
Zusammenstellung Nr. 161 P Brautausstattungen
enthaltend verschiedene Aufstellungen, von der einfachsten Art
Badewäsche-
Preisliste Nr. 183 R
Badekleidung
Badewäsche
unsch zugesandt!
Sommer-
Preisliste Nr. 184 K
über Wäsche - Neuheiten
(mit vielen Abbild.) wird
auf Wunsch zugesandt!
Haupt-
Preisliste Nr. 185 G
Wäsche
Art



BUSTER KEATON

im neuen Metro-Goldwyn-Film
der Phöbus-Film A.-G.

„SHERLOCK HOLMES jr.“

Uraufführung demnächst im Marmorhaus



Singer Co. Nähmaschinen Act.-Ges.

Singer-Läden überall!

Der Inhalt

(Fortsetzung auf Seite 5.)


Uraltes
Lavendel-Wasser
DER ZARTE, KÖSTLICH ERFRISCHENDE DUFT
»Uralt Lavendel«
Seife
EINE WOHLTAT FÜR EMPFINDLICHE HAUT
»Uralt Lavendel«
Rasierseife
VON GROSSER SCHAUMKRAFT UND MILDE
»Uralt Lavendel
GUSTAV LOHSE // BERLIN // GEGR. 1831

Der Inhalt

Fortsetzung. Seite

Henny Porten-Froelic

PRODUKTION G*M*B*H

Vier Monopolfilme 1925

mit

HENNY PORTEN

Regie:

CARL FROELICH

★

Photographie: Axel Graatkjaer

Gesamtausstattung: Franz Schroedter

BERLIN SW 68
Fernspr.: Dönhoff 2187, 9187

Friedrichstraße 37a
Telegramm - Adresse: Portenfilm

HENNY PORTEN



CARL FROELICH

0



Um den Deutschen herum …

Ich kann es nicht länger verschweigen: ich habe einen Freund, der ein Urdeutscher ist. Ob seiner Gesinnung nach — darüber gehen . . . oder vielmehr gingen, wenn es hart auf hart käme, die Meinungen der Parteipäpste sicherlich auseinander, — aber in einer Hinsicht i s t *er Urdeutscher: er gehört sämtlichen Vereinen als Mitglied an.*

Sämtlichen?

Ja, im Geiste sämtlichen. Natürlich ist er nicht bei allen vier Millionen Vereinen, die wir in Deutschland haben mögen, Mitglied, — so etwas hielte die stärkste Natur nicht aus, aber er billigt grundsätzlich eine jede Bestrebung, sobald sie sich zu der Form eines Vereins mit Vorstand, Kassenwart und Schriftführer herauskristallisiert hat. Einmal handelt es sich um die Bekämpfung der Reblaus bei der wildwachsenden Kamille, — ein anderes Mal um die Förderung der Anlegung von Talsperren im Gebiete der Nuthe-Niederung bei Potsdam, — und ein drittes Mal um die Unterstützung der aus Südalbanien vertriebenen Albinos siamesischer Herkunft . . . Immer wird mein Freund bereit sein, sich den statutarisierten Bestrebungen und Zielen anzuschließen. An und für sich sind ihm selbstverständlich die Kamillen-Rebläuse ganz schnuppe, auch die Talsperren im Nuthe-Gebiet sind ihm wurscht, — und die Albinos in Albanien kennt er kaum vom Hörensagen, — aber es genügt, daß sich ein Verein zur Wahrnehmung dieser einschlä-



Auf dem Filmgelände in Geiselgasteig bei München — Phot : Emelka

gigen Interessen gebildet hat, und wo ein Verein ist, — „da lass' dich ruhig nieder", — denn anderswo kann man nicht Mitglied werden.

Was wird jedoch der seriöse Leser denken, wenn er erfährt, daß sich in Deutschland ein „Verein der Tom Mix-Freunde" gebildet hat? Der Zweck dieses Vereins ist nun nicht etwa die Abfassung von Huldigungsadressen, sondern die Veranstaltung sportlicher und filmischer Unternehmungen. Er wird, wenn ich nach dieser ersten Verlautbarung seiner Leitung urteilen darf, in Karlshorst Cowboy-Rennen veranstalten, wird einen „Rund um Deutschland"-Flug mit wertvollen Ehrenpreisen arrangieren und wahrscheinlich auch ein Motorrennen auf der Strecke Hamburg—Berlin—Breslau—Dresden—München. Denn — das i s t Sport! Und er wird filmische Pläne zur Tat werden lassen: er wird all diese prachtvollen Sportveranstaltungen filmen, sie in eigenen „Tom Mix"-Theatern uraufführen, er wird einen Stab von Operateuren beschäftigen und irgendeine überragend gewaltige Kiste aushecken, um von sich reden zu machen. So nehme ich an, weil ich annehme, daß ein Verein, auch wenn er nicht der Bekämpfung von Blattläusen dient, doch einen vernünftigen Zweck haben muß.

Werde ich aber nicht in meinen Erwartungen enttäuscht sein, — oder: wird auch nicht mein Freund, der jedem Verein hold gesinnt ist, an diesem „Verein der Tom Mix-Freunde" zum erstenmal einen grausamen Hereinfall als Urdeutscher erleben?

Zur Stunde, da ich dies mir von der Seele schreibe, regnet es draußen in Strömen, denn es ist Wahlsonntag — und die deutsche Nation hat sich zwischen Hindenburg und Marx zu entscheiden. Ich überlasse der Nation die Entscheidung und erkläre jedem Schlepper, daß ich durch Tom Mix an der Wahlbeteiligung verhindert bin. Denn gerade heute hält Tom Mix programmgemäß seinen Einzug in Berlin, und an diesem Einzug wird sich, wie ich erfahre, der Verein beteiligen. Er wird sich, so lese ich, „beim Empfang des P r ä s i d e n t e n Tom Mix i n h e r v o r r a g e n d e r W e i s e b e t ä t i g e n". Und diese Betätigung gibt auch mir zu tun: zwar nicht als Vereinsmitglied, wohl aber mit der Untersuchung, — „wie kommt bei uns, die wir doch eigentlich ganz andere Sorgen haben, so urplötzlich ein solcher Verein für Tom Mix zustande?"

Hier haben wir die Lösung des Rätsels: Sitz des Vereins ist — die Deutsche Vereins-Film-A.-G., Unter den Linden 16, — hier befinden sich die Geschäftsräume der Tom Mix-Anbetung. Und hier, so vermute ich, befinden sich auch die gesamten Mitglieder des Vereins. Jene Mitglieder, die „um den Deutschen herum" einen Reklame-Verein legen zu können glauben, auf den der Urdeutsche hereinzuschlittern hat. Sicherlich gibt es eine Anzahl von Jünglingen und Jungfrauen, denen der Habitus des wilden Tom soweit zusagt, daß sie nicht mehr anders können, als ihre Begeisterung einem Verein mit sportlichen und filmischen Zwecken zuzuführen . . .

Der Weg der Tom Mix-Freunde ist mithin durchaus gangbar: warum sollte nicht die R. Z.-Gesellschaft, die die Roma Zelanda-Filme importiert, einen Verein der Roma Zelanda-Freunde ins Leben rufen? Warum soll es nicht wirklich einen Verein der Henny Porten-Freunde, einen Verein der Lucie Doraine-Freunde geben? Warum sollte beispielsweise Conrad Veidt, der in seinen Firmen leider etwas unbeständig ist, nicht einen Manager beschäftigen, der einen Verein der Conny-Freunde begründet? Der Zweck wird zumeist die platonische Verehrung des betreffenden Künstlers sein, da ja nicht jeder Filmstar Cowboy mit sportlichen Interessen sein kann, manch ein Star, wie man behauptet, sogar einen Heidenbammel davor hat, zu Pferde zu steigen . . .

Der Weg — wie gesagt — ist durchaus gangbar, wenn er auch nicht ausschließt, daß bei der deutschen Eigenbrödelei bald Vereine der Lucie Doraine - F e i n d e . . . oder der Evi Eva - G e g n e r dazukommen würden. Ob der Filmindustrie damit gedient ist, daß derartige Torheiten begangen werden, ist allerdings eine andere Frage. Auf der einen Seite nämlich strebt die Menschheit dahin, dem Film die Wertschätzung auch der ernsthaften Menschen zu erringen, ihn allgemein in der Achtung emporzuzüchten, — und andererseits glaubt man noch immer, die Popularität auf eine gerade entgegengesetzte Weise zu steigern.

Ich kann mir aber beim besten Willen nicht vorstellen, daß der Ruf des Filmes auf diese Weise, die etwas deprimierend wirkt, auch nur um einen Deut gebessert werden könnte. *P a u l I c k e s.*



Phot.: Rieß

WILHELM DIETERLE

Der Lenz ist da . . .

Es blüht die Welt, — mit Flieder und Kastanien
Ziehn Frühlingsdüfte durch die Flimmerwelt:
Man sehnt energisch auf sich und von dannien,
Soweit die Bank und der Kredit noch hält

Man kauft sich Reiseführer, teils gebunden —
Teils nur broschiert, mit Goldschnitt oder so . . .
Und hat man endlich auch ein Ziel gefunden,
Liegt's in Italien oder anderswo . . .

Man spricht mit den Reportern von der Zeitung,
Von wegen der Reklame drumherum:
Welch' Blatt hat wohl die weiteste Verbreitung?
„Ich geh' ins Kloster . . . und ich werde frumm . . ."

Drei Redakteure stammeln Halsbruchwünsche,
Ein vierter meint: „Nu, fahren Se a l l e i n . . .?"
Die Konkurrenz zieht vor Begeist'rung Flünsche:
„Johanna geht, — na, es wird nötig sein . . ."

Ich spreche mit der Zofe, der Pomm'ranze:
„Zehn Koffer brauch ich, Alma, mach man flott!"
Sie sagt: „Die Jnädje jeht woll jetz' uffs Janze?"
„Halt's Maul, Du Pute!" - - „Na vor mir . . ., ach Jott!"

Und die Kollegen knuffen sich die Rippen:
„Zu hahnebüchen! — Wen der Haber sticht . . ."
„Na, ist's ein Kunststück? — In das Salznapf stippen
Wird die die trockne Semmel sicher nicht!"

Ich komme zum Direktor: „Lieber Meier,
Der Flieder blüht, — der Lenz ist wieder da!"
„Auf deutsch — doch . . . Vorschuß? Na, und wieviel Eier
Erwarten Sie, verehrte Thalia?"

Sein Assossjeh drückt die Pupille enger:
„Und jrade jetzt vertreibt Sie's aus Berlin?
Se wissen doch, die Tage wer'n schon länger . . .
Wer weiß, ob wir im nächsten Jahr noch bliehn . . .!"

Der Regisseur nun erst: „Was, meine Teure?
Varreisen woll'n Se jrade jetzt im Mai?
Det machen Se sich ab! So een Geseire!
Am Montag dreh ick los, — ick bin so frei!"

„Am Montag —, wie?" .. „Nu ja, von janz alleene
Wird doch 'n Film keen Film! Bloß feste ran!
Und öl'n Se de Jelenke und de Beene —,
Man weeß ja nie, wozu det jut sein kann!"

Es blüht die Welt, — mit Flieder und Kastanien
Ziehn Frühlingsdüfte durch die Flimmerwelt . . .
Ach, konnte ich es nicht von selber ahnen,
Daß just der Mai auch der Regie gefällt:

Und mag Italien noch so sonnig winken: —
Gehab dich wohl, — i c h muß Komödie dreh'n!
Ich werd' im Glashaus eine Selter trinken —
Und dann am Goldfischteich spazieren gehn . . .

Cinemax.

STATIONEN

von

Wilhelm Dieterle

Sehen Sie, — das ist Tragik!

Mit einem Schlage nahm das Leben des Gänsebuben Wilhelm eine jähe Wendung. Alle Ruhe und Heiterkeit waren dahin —, ein verzehrendes Sehnen lag über dem dunklen Kindergesicht. Was war geschehen?

Je nun — an einem Sonntag nachmittag wandelte Wilhelms Vater die Lust an, nach der Stadt zu gehen — die Stadt war Mannheim —. Eben zerklopfte er noch Knochen, die vom Sonntagsbraten übrig geblieben waren, für die Hühner, die das besonders gerne fraßen, dann hielt er die Hände unter den Brunnen, trocknete sie an einem gestreiften Taschentuch, zog seinen Sonntagsrock an: — und schon gings, den kleinen Wilhelm an der Hand, über den Rhein, nach Mannheim. Am Schloß vorbei, zum Kaufhaus hinunter, nichts anderes im Sinn, als vor jedem von all den vielen Fenstern der schönen Geschäfte — die es im Dorf nicht gab — stehen zu bleiben, sich alles anzusehen, und dann, ohne auch nur das geringste zu kaufen, wieder nach Hause zu gehen.

Da war aber ein Fenster, das stach dem kleinen Wilhelm ganz besonders in die Augen: mitten unter vielen Süßigkeiten und Kuchen stand eine prächtige Käsetorte, oder wie man sie hier zu Lande nennt: eine Quarktorte.

Dem kleinen Wilhelm lief das Wasser im Munde zusammen — und wer weiß, wie lange er vor dem Fenster stehen geblieben wäre, wenn sein Vater auch so gerne Käsekuchen gegessen hätte wie er. Aber den zog es hin zum Brückenkopf, alswo er ein gutes Glas Bier trank und zwei Speirer Brezeln kaufte, eine für sich und eine für Wilhelm. Doch heute mußte er beide essen, denn Wilhelm hatte nur Appetit auf Käsekuchen. — Unterwegs, auf der Landstraße, als eben das Bimmelbähnle vorbei gefahren war, kam ganz unvermittelt die Frage: was kostet wohl ein Käsekuchen? —

„Drei Mark".

Und ein Stück davon? —

„Zehn Pfennig". —

Von diesem Tage an, hatte Wilhelm nur noch einen Wunsch: — ein Stück Käsekuchen! Nachts träumte er, es gäbe zum Frühstück Käsekuchen; als er aber hinunter kam in die Küche, gab es nichts als nur das gewohnte Schwarzbrot. Nie hatte es so schlecht geschmeckt —, nie rutschte es so schwer die Kehle hinunter. — Als er mit seiner Gänseherde auf die Weide gekommen war, versank er in ein Sinnen, das darin gipfelte: — wie komme ich zu einem Stück Käsekuchen? — Er überlegte hin und her: die Mutterkonnte ja sehr guten Kuchen backen, aber an Festtagen gab es nur einen großen „Dicken", das war ein runder Kuchen von dem Durchmesser eines mittleren Wagenrades, und nur zur Kerwe — das ist Kirchweih — gab es Kuchen aller Art: „Bunt"- hier Napfkuchen genannt, „Kranz"- den Vater immer selber machte; „Streusel"-, „Zwiebel"- und — — „Käsekuchen", Wilhelms Lieblingskuchen.

Wieviel aber kam auf einen bei neun Geschwistern, die Verwandten gar nicht gerechnet! — Und wie lange war es noch bis zur Kerwe? — —

Und dann, so gut Mutters Kuchen auch war, so gut wie der im Fenster von Rumpelmayers Konditorei in Mannheim schmeckte er doch nicht; das konnte man sehend schmecken. Der hatte so einen schönen braunen Zuckerguß obendrauf. Der von Mutter aber hatte gar nichts obendrauf: ein gewöhnlicher Käsekuchen. Allerdings kostete er auch nichts; und die zehn Pfennig —, das war ja das fast unüberwindliche Hindernis zum Rumpelmayerschen Käsekuchen.

An die Sparbüchse konnte er nicht, die hielt Mutter festverschlossen in der Kommode, nur zur Einsegnung wurde sie geöffnet. Was also tun?

Die Taschen waren zwar dick gefüllt, mit allerlei Kram, vom Murmel bis zum Taschenmesser war alles darin zu finden —, aber das wurde ja nie verkauft — nur „verfuggert" unter Kameraden.

So blieb also nichts anderes übrig, als Lumpen und Alteisen jetzt schon zu verkaufen und nicht erst, wie gewöhnlich, zur Kerwe, um etwas Kerwegeld zu bekommen; denn Wilhelm fuhr auch für sein Leben gerne Karussell. In Gedanken überlegte er nun, wie viel Lumpen und Alteisen er wohl beisammen habe und ob er vielleicht, um das Gewicht zu erhöhen, einen Stein mit in die Lumpen wickeln sollte, denn für Lumpen gab es nur e i n e n Pfennig und für Knochen und Alteisen z w e i Pfennig das Pfund.

Nun war das so eine merkwürdige Sache: hatte er endlich einen Haufen Lumpen beisammen, holte die Mutter sie sicher wieder hervor, weil sie fand, daß dies oder jenes doch noch zu gebrauchen wäre, und die Knochen, die zerklopfte Vater immer für das Vieh; ja selbst unter dem alten Eisen suchte er noch herum, ob nichts mehr davon zu gebrauchen wäre —, und meistens fand er auch etwas.

Also schlecht, sehr schlecht stand es mit Wilhelms Schätzen. Traurig und müde von der ergebnislosen Jagd trieb er am Abend seine Gänse nach Hause. Auf dem Dorfplatz brüllten seine Kameraden den neuesten Dorfschlager: „Auf dem Baume da hängt eine Pflaume, die möcht ich gerne haben". —

Pflaumen —, seufzte Wilhelm, oh nein! Käsekuchen! —

Wo er ging und stand suchte er nach Lumpen und Alteisen. Jeder Nagel, jeder Schlüssel mußte dran glauben; besonders hatte er es auf Hufeisen abgesehen. Die wogen sehr schwer und dann brachten sie auch Glück. Sorgfältig versteckte er alles in einem Sack, den niemand finden konnte. —

Plötzlich — eines Tages, hielt er es nicht mehr aus, — und so wenig auch in dem alten Sack war, er beschloß, zu verkaufen, um endlich seinen Heißhunger nach Rumpelmayerschem Käsekuchen zu stillen. Er hatte in Erfahrung gebracht, daß in der Stadt, in Ludwigshafen, ein Händler viel mehr bezahlte, als die Lumpensammler, die im Dorf von Haus zu Haus gehen. Am Mittag lief er so schnell, als er konnte und holte Brennnessel für die Gänse. An der Böschung der alten Landstraße standen sie in Hülle und Fülle, so daß er seinen Wagen schnell voll hatte. Zum ersten Male seit langer Zeit war Wilhelm wieder froh und heiter. Scherzend erwiderte er einem Städter, der ihn fragte, ob denn die Brennessel nicht b r e n n e n —? „Nein —, den M o n a t nicht" —, und als der sich dennoch die Hände verbrannte, lachte er auf: „Den M o n a t nicht, aber die Hände verbrennen sie." —

Daheim — ehe noch einer ihn gesehen hatte, nahm er den Sack auf den Buckel und lief nach der Stadt. — Bibbernden Herzens stand er vor dem Althändler und verfolgte aufgeregt den Gang der Wage. Er rechnete in seinem kleinen Kopfe, was er wohl bekommen werde, rechnete und rechnete, bis ihm der Händler zwölf Pfennig in die Hand drückte. Prüfend schaute er noch einmal nach der Wage, dann auf das Geld in seiner Hand, es war wenig, sehr wenig, aber genug für ein Stück Käsekuchen. Schnell durch die Stadt, die Brücke hinauf — schon sah er sich in dem Laden — den Kuchen in der Hand —, da fühlte er eine derbe Faust im Genick: „D r e i P f e n n i g e B r ü c k e n g e l d!" —

Wilhelm erschrak, stumm schaute er auf den Brückenwärter —, das hatte er nicht bedacht: das Brückengeld. Drei Pfennige hinüber und drei Pfennige herüber . . . macht sechs Pfennig —, und zwölf Pfennige hatte er nur —. Da stand er, der kleine Wilhelm aus Mundenheim, vor ihm der Rhein —, drüben Mannheim —

— und drüben — der unerreichbare Käsekuchen.

Kennst du das Land — —?

Nur wenige werden es kennen, denn ich meine ja nicht der Deutschen Sehnsucht: Italien — —, nein, ich meine ja nur die Pfalz, und wer kennt die?

Ihr werdet sagen: was ist schon die Pfalz!

Aber ihr habt unrecht.

Gewiß —, klein und unscheinbar, wie der Name, liegt sie auf der Karte. Nur wer den Weg nach Frankreich sucht, streift sie vielleicht mit kurzem Blick. Aber sonst liegt sie zu weit abseits, zu einem Abstecher lohnt sie nicht, und für längeren Aufenthalt kommt sie für die meisten überhaupt nicht in Frage. Doch Gott sei Dank, die Pfälzerleut sind anderer Meinung: sie lieben ihr Ländle.

Jeder von ihnen, mag sein Geschick ihn führen, wohin es sei, trägt im Herzen ein Stück Pfalz. Sie sind keine Stubenhocker, die Pfälzer, Wanderblut treibt sie meistens schon sehr frühe in die Welt hinaus. So kam eines Tages auch für mich die Stunde, wo die Berge der Hardt nicht mehr Grenze meines Blickfeldes sein sollten, wo das große Ungewisse mich in die dunklen Täler verlockte.

Obgleich das jüngste von neun Geschwistern, war ich doch der erste, der das Elternhaus verließ — warum? — weshalb? — wer weiß es? Schwer schlug der Mutter Herz, schwerer das meine. Noch einmal hinaus an den Rhein; wer seine Jugend nicht an seinen Waldesufern verleben durfte, weiß nicht, was es heißt, von ihm Abschied zu nehmen. Noch einmal den Hof hindurch, nach all den Vögeln sehen, die ich selbst mir aufgezogen, das ganze Viehzeug sehen, das ich wohl nie mehr füttern werde, und dann mit heitern Augen, doch wehem Herzen: leb' wohl, Vater —, leb' wohl Mutter —, ihr alle alle: lebt wohl! — — —

Erst hinterm Dorf hielt ich wieder still: — weinte etwas hinter mir her?

Und dort die Tauben, die in Scharen angeschwärmt kommen, sind es die meinen?

Friedliche Dörfer zogen vorbei, eines nach dem andern. In den Weinbergen war es lebendig, fröhliche Winzer waren dabei, den jungen Wein zu ernten.

Dürkheim — was für ein Städtchen! Unvergeßlich! — Jeden Morgen begegnete mir ein alter Winzer, ein kleines Fäßchen Wein am Gürtel, das er bei der Arbeit im Laufe des Tages leerte. Wie glänzten seine Augen, und was für einen Humor hatte er! In meiner Erinnerung blieb er bis heute: der lebensfrohe Alte.

Und er war keine Seltenheit. Einmal im Jahr wird das ganze Städtchen gleichsam entfesselt: durch den Wurstmarkt, der seit dem fünfzehnten Jahrhundert gefeiert wird. An dreien Tagen eilt alles von weit und breit herbei, um sich nach der Ernte Müh' und Plag' auf alte Pfälzer



Erinnerung aus der Werkstatt: Das Leben ist echt — unecht ist nur die Komödie

Weise auszuleben. Was Bacchus an edlen Säften zu verschenken hat — hier fließt alles: der Saußer, der Blitzler, der Federweiße, der köstlichste Most. Und alles ist fröhlich, und alles trinkt — trinkt ein Glas — trinkt zwei Glas — trinkt drei — — und wacht auf vielleicht zu Hause, vielleicht sogar im Bett.

Wieso? — Warum? —

Trinkt Saußer, trinkt Bitzler, trinkt Federweißen beim Dürkheimer Wurstmarkt, ihr werdets erfahren. —

Doch muß ich weiter, entlang das kühle Tal der Isenach. Immer stolzer wurde ich auf meine Heimat. Kaiserslautern, Kirchheimbolanden, Homburg, Bergzabern, Edenkoben: Städte von wundervollem Reiz! — Ob ich kurze Bleibe nahm als Geselle oder nur als Handwerksbursch hindurchzog —: überall und immer wieder erlebte ich den fleißigen, den lebensfrohen Pfälzer. —

Und die Burgruinen des Pfälzer Waldes! Wieviel Stunden, von seltsamen Schauern umweht hat sich hier nicht jeder Pfälzer Bub herumgetrieben? In den Verließen der Hardenburg, der Limburg, auf dem Trifels — einstens trotzige Kaiserburg — Richard Löwenherz saß hier gefangen — der Hohenstauffen-Schatz lag hier verborgen. Gewißheit, unumstößliche, wurde mir auf diesen Wegen, daß die Pfalz wirklich wie es im Volksmund heißt: der Garten Deutschlands ist.

Und wie um eine kostbare Perle die Diamanten, so liegen am Rande der Pfalz, treubehütet von den Türmen des Domes zu Speier: Maikammer, Hambach, Neustadt, Deidesheim, Königsbach, Wachenheim — Orte, deren Namen auch denen vertraut klingen, die die Pfalz nie gesehen.

Freundlicher werden die Augen, die Zungen schnalzen: — —Pfälzer Wein! Arzenei jeder Tropfen, sagte der lebensfrohe Winzer. Und doch: viele, die glauben, Pfälzer Wein getrunken zu haben, müßten, wenn sie je einmal in die Pfalz kommen, bekennen, daß sie den echten Pfälzer Wein noch nie zu schmecken bekamen . . .

Von der Lebensfreude.

Zu einer Zeit, da andere Buben noch in die Schule gehen, kam ich schon in die Lehre des Lebens. Langsam, sehr langsam nur begriff ich, daß die erste Jugend vorbei ist. Eine neue Welt tat sich auf, von der für mich zunächst nichts zu erkennen war als nur das Fremde. Ohne zu wissen, — wie, stand ich eines Tages in einer Werkstatt, nichts als Hobelbänke um mich herum und eine Menge Holz von der verschiedensten Art, wie die Gesichter um mich her. Hilflos und verschüchtert trug ich das Joch der Lehrzeit, bis eines Tage ein Mensch in diese Werkstatt — und damit in mein Leben — trat, von dem Meister und Gesellen schon sehr oft erzählten, ohne daß ich sie begreifen konnte.

Arbeiten und dabei fröhlich sein — das wollte mir nicht in den Kopf; denn bis jetzt hatte ich die Menschen bei der Arbeit nur stöhnen gehört. Mit Karl Heußlers Kommen war in die gekalkte Werkstatt Heiterkeit eingezogen. Noch einmal so pfeifend pflogen die Späne aus dem Hobel, noch einmal so leicht ging die Säge, noch einmal so lustig klang der Hammer. Nur ich —, ich kam fast nicht zum Arbeiten, ich mußte immerfort den Mann ansehen: die verkörperte Lustigkeit. Seine leichten, behenden Bewegungen, sein schlanker Körper, seine Augen — die vergnügtesten Augen, die ich je sah.

Bald bildete sich zwischen dem viel Aelteren und mir eine Freundschaft, die mir späteren Leben noch sehr oft von Wert sein sollte. Durch ihn wurde ich ein tüchtiger Handwerker, und durch ihn lernte ich die Arbeit lieben. Wenn man ihn bei der Arbeit sah, konnte man nicht glauben, daß eine unglückliche Ehe der Grund zu einer bösen Trunksucht bei ihm war. Oft kam er tagelang nicht zur Arbeit, betrunken lag er dann in irgendeinem Wirtshaus. Trotzdem war er jedem Meister der liebste Geselle, denn er konnte arbeiten wie keiner und holte stets alles Versäumte nach. Er selber litt am meisten unter seiner Trinkerei, gab sich auch die größte Mühe zur Mäßigkeit, aber es gelang ihm nie. Noch besinne ich mich eines solchen Mäßigkeitsversuches wie heute: — — wir gingen eine Straße, in der eines seiner geliebten Wirtshäuser lag, fest entschlossen, heute nicht zu trinken. Und was ich kaum zu glauben wagte: Heußler-Karl ging vorbei.

Aber, an der Ecke blieb er stehen:

„Siehst du,“ sagte er „daß ich mich beherrschen kann.“

Und ich freute mich wirklich für ihn; da lachte er sein hellstes Lachen: „Wilhelm, komm, darauf müssen wir einen trinken.“ —

War ich nun auch allmählich flügge geworden, so hatte ich doch keine Ahnung, was es heißt, in der Fremde sein, allein und von niemandem versorgt. Heftig blies mir der Wind unter die Nase: Arbeit hatte ich zwar, aber kein Geld. Freie Kost und Logis waren der einzige Lohn für Arbeit, die mit dem ersten Hahnenschrei begann und erst mit Einbruch der Nacht endete.

Eingedenk des nun leider toten Heußler-Karl: bei der Arbeit fröhlich zu sein, hielt ich aus. Aber spät abends, in meiner Stube, war ich doch recht oft verzweifelt. Da war nun Klaus, der das Gewerbe eines Totengräbers hatte, der einzige vom ganzen Ort, mit dem ich reden konnte. Manchen Abend haben wir denn auch beisammen gesessen, und sehr vieles von dem, was mir der Alte sagte, blieb mir von dauerndem Wert: „Nur was du vor dir selber bist, ist wichtig — —: Haß und Neid, Habgier und Eitelkeit — — alles endet ja doch in sechs Brettern und zwei Brettchen — —! Lebe die wenigen Tage in Freude, mein Junge!“

Das, und noch manches lehrte mich Klaus: Geld und Geldeswert nicht allzu hoch zu schätzen. Gab er mir doch selbst ein leuchtendes Beispiel dafür. Aus irgendeinem Grunde gab ich ihm eines Tages einen Taler. Klaus, der eine sehr häßliche alte Frau hatte, die freiwillig ihm keinen Pfennig ließ, wollte den Taler vor ihr verstecken. Weil sie des Nachts gewöhnlich seine Taschen durchsuchte, kam er auf die Idee, den Taler in seinen Hemdzipfel zu wickeln.

Am andern Tag, als ich Klaus begegnete, schüttelte er sich vor Lachen: „Deinen Taler — denke dir, deinen Taler habe ich im Dunkeln in den Hemdzipfel meiner Alten gewickelt!“



Wintertage in Oberbayern
Wilhelm Dieterle und seine Gattin

Nie wieder habe ich einen Menschen über verlorenes Geld so lachen hören. Heute deckt auch Klaus längst der kühle Rasen, nur in mir lebt er noch, an der Seite von Heußler-Karl. — — -

Beide fehlten mir oft, als die großen Jugenderdbeben kamen. Weit bin ich in der Welt herumgefahren — immer suchend: mich selbst. Vielleicht hätte ich mich sehr spät, vielleicht aber auch nie gefunden, wenn nich in München, der schönen Isarstadt, der Führer meinen Weg gekreuzt hätte, den ich damals, zur gleichen Stunde brauchte. Sein väterliches Verstehen, seine Milde und Weisheit brachten mich zu mir selbst. — — —

Trotz der Lehren dieser Drei habe ich meine Prügel abbekommen, — und dennoch: das Leben ist voll Freude —, es lohnt sich zu leben.





Phare-Dzong

HARALD BATTERSON:

Zum Gipfel der Welt fliegen die Gedanken zahlloser Menschen: wie mag er aussehen, dieser „Gipfel"? Zwar gibt es Leute, jene mit dem kleinen Worthorizont alltäglicher Kaffeehausbanausen, welche behaupten, die Welt könne keinen Gipfel haben, nicht einmal die Erde als Kugel sei in der angenehmen Lage hierzu. Aber was tut das philologische Wortgeklügel etlicher Besserwisser der Empfindung? Warum soll nicht die Erde, wo sie zur Welt des Sterblichen wird, in ihrem höchsten Punkt einen Gipfel besitzen, einen höchsten Punkt des festen Bodens, der von ewiger Stille umgeben, vielleicht sogar von den vor der Menschheit geflohenen Geistern heimgesucht ist?

Wahrlich: es gehört schon ein immenser Grad physischen Verkalktseins dazu, das Streben geistiger Elastizität nach diesem höchsten Punkt der Erde als einen Heroismus zu betrachten, der mit einer tüchtigen Portion Don Quichotterie vermengt sei. Zwar mag es stimmen, daß dort oben nichts zu erforschen sei, — aber andererseits ... wer wollte sagen, daß in einer Höhe von beinahe 9000 Metern über dem durchschnittlichen Meeresniveau nicht Verhältnisse bestehen könnten, die wohl wert wären, daß man über sie schriebe?! Jedenfalls eher wert wären, mit etlichen Seiten Literatur bedacht zu werden, als die seelischen Komplikationen einer erdichteten Person aus der vierten Dimension!

Die Vorstellungen von jenen Gebieten, die noch niemals des Menschen Fuß betrat, schwanken, und die menschliche Energie, vor der wir bewundernd verharren müssen, — jene menschliche Energie, für die die erste Besteigung des Matterhorn gleichfalls eine heroische Tat war, bahnt sich weiterhin den Weg und stellt, um in die letzten Höhen des Erdreiches vorzudringen, die neuen Errungenschaften der Technik in ihren Dienst, bietet Sauerstofflaschen auf und

Der Film vom Himalaya

schreckt nicht einmal davor zurück, in Höhen von 6000 und 8000 Metern Proviantdepots anzulegen, als ginge es dem Nordpol oder dem Südpol über gleichsfalls weißgebliebene Flecke der Landkarte hinweg entgegen. Ueber alle Schwierigkeiten und Leiden triumphiert der zähe menschliche Wille: er eroberte die Arktis, er erkämpfte die Tropen, er machte vor den Tiefen des Ozeans nicht halt, — und mit surrenden Propellern durchflog er die Lüfte . . .

Da blieb eine letzte Festung unerklommen: der Mount Everest, die Krone des Himalayagebirges, des Daches der Welt, das sich in einer Ausdehnung von 3200 Kilometern an der Grenze der tibetischen Einsiedelei dahinzieht. Kühne Pioniere versuchten bereits im Jahre 1921 und 1922 seine Besteigung, aber ihre Versuche scheiterten an der Feindseligkeit der Elemente. Ein ganzes Jahr unterblieben die weiteren Anstrengungen, bis 1924 die dritte Mount-Everest-Expedition sich von London aus auf den Weg machte, ausgesandt von der Londoner Geographischen Gesellschaft.

Es war eine schwierige Aufgabe, eine Gruppe geeigneter Leute auszuwählen, von der angenommen werden konnte, daß sie den Strapazen dieser mehrwöchigen Klettertour über gewaltige Gletscher und Spalten gewachsen sein würde. Die jüngere Klettergeneration ist ja infolge des langen Krieges noch nicht zu jenem Grad der Sicherheit herangereift; sie hatte zu wenig Zeit, sich alpine Erfahrungen anzueignen, und die beiden ersten Expeditionen hatten gerade den Nachweis erbracht, daß nur die jüngeren Leute imstande seien, die Anstrengungen auszuhalten und sich der in den höheren Regionen herrschenden dünnen Luft anzupassen. Unter den älteren Alpinisten hatten selbst jene versagt, denen ein hoher Ruf vorausging.

Den erfahrenen Kern der dritten Expedition auf den Mount Everest bildeten die drei Bergsteiger Norton Sommervell, Mallory und G. Bruce, welche bereits den Höhenrekord der Welt in der Hand hielten. In schwierigen Klettertouren auf Spitzbergen hatten sich durch vorzügliche Leistungen dann die beiden Alpinisten Odell und Irvine ausgezeichnet, die gleichfalls zur Expedition hinzugezogen wurden, und außerdem beteiligte sich Beetham, der zu den berühmtesten Engländern der deutschen Alpen gehört, sowie Hazard, gleichfalls ein Sohn Albions.

Nicht weniger wichtig als die Kletterer waren die Träger: die Expedition verwendete hierzu Sherpa-Nepalesen, — also Eingeborene aus den Hochtälern von Nepal, die an den Rändern von Tibet, 15 000 Fuß über dem Meere wohnten und sich gleichfalls als die ausdauerndsten Bergsteiger der Welt bewährt haben. Nicht weniger als 60 Nepalesen wurden verpflichtet, und ihre Höchstleistung in der Geschichte des Alpinismus überhaupt war es, daß sie die Lasten für das höchste Zeltlager Mallorys und Irvines bis in eine Höhe von 8100 Metern auf dem Nordostkamm des Gaurisankar schleppten. Eine der meistbeschäftigten Personen war Kapitän Noël, der die photographische und kinematographische Aufnahme der Besteigung des Gipfels der Welt zu versehen hatte; wollte doch nicht nur die Londoner Geographische Gesellschaft, sondern weit über deren ausgedehnte Mitgliedschaft hinaus die ganze zivilisierte Menschheit eine bildliche Vorstellung von den Strichen Tibets haben, durch die die Expedition zu ziehen hatte. Namentlich aber sollte der Film aufs eindringlichste den Kampf des Menschengeistes gegen die Natur auf dem „Dach der Welt" vor Augen führen.

Ueber Indien gelangte die Expedition in die Heimat Buddhas. Die Beförderungsmittel wechselten, selbst die Autos blieben schließlich trotz ihrer besonderen Konstruktionen auf den unwegsamen Höhen stecken. Dann kamen die Elefanten an die Reihe, weiterhin wurden Maulesel aufgeboten . . .

und ganz zum Schluß die tibetischen Yaks. Und ferner und ferner schwand die Erinnerung an den europäischen Komfort dahin. Immer intensiver mahnte die Oede des tibetanischen Hochplateaus daran, daß die Höhe des Mont Blanc bereits überschritten sei.

Und nun kommen wir in die eigentliche Schilderung des Films. Ossendowski, einer der neueren Zeugen gegen das gastfreundliche Tibet, schildert die Tibeter zwar wiederholt als verschlagene Räuber; die Expedition kam auf ihren Routen jedoch eher zu dem Urteil Sven Hedins, der die Eingeborenen dieser weltfernen Landschaft gleichfalls gutmütig, kindlich und abergläubisch nennt. In der Hauptstadt des Landes, in Lhasa, gibt es sogar ein primitives Telephon und ein Ding, das infolge seiner technischen Einrichtung und seiner Wirkung einem europäischen Telegraphen ähnelt. Außerdem gibt es dort Papiergeld, — die einzige, neuzeitliche Errungenschaft, und dann gibt es dort Mönche. Jeder vierte Tibeter ist Mönch, und diese Lamas wohnen in festungsartigen Klöstern, die in der Regel in die Felsen hineingemeisselt sind und die Täler beherrschen. Denn nicht nur dem Beten ist das Leben der Lamas geweiht, sie sind bisweilen auch recht kriegerisch. Und nur hin und wieder findet man abseits von den Hauptstraßen Einsiedlerzellen, in denen die ganz pazifistischen Lamas der untersten Grade ihr Dasein in stummer Beschaulichkeit und religiöser Einkehr verbringen.

Die regierenden Lamas der Klöster besitzen eine außerordentliche Macht durch ihre orakelhaften Weissagungen, denen sich alles unterwirft. Einer der Berühmtesten unter ihnen, der Rongbuk-Lama, prophezeite der Mount Everest-Expedition sogar das Mißlingen, wenngleich er ihr dennoch seinen Segen gab und ihr zu Ehren jene Maskentänze veranstaltete, die einen dämonischen Schauer auch bei den aufgeklärten Europäern auslösen.

Ueber diese Tänze finden wir bei Sven Hedin verschiedentlich sehr plastische Schilderungen. An einem Weihnachtsabend beispielsweise hatte Sven Hedin seinen kleinen gelben Reisekoffer in die Mitte seines Zeltes gestellt; die Kanten des Koffers wurden in Ermangelung eines Christbaumes mit Lichtstümpfen garniert. „Das war ein strahlender Kerzenglanz für die, die nur ein armseligesTalglicht gewöhnt sind“ — so schreibt Hedin einmal in einem Briefe nach Hause. „Dann wurden alle Ladakis eingeladen, vor der Zeltöffnung Platz zu nehmen, und als die Zeltbahn zurückgeschlagen wurde, gab es ein Gemurmel der Verwunderung und des Entzückens. Sie wußten, daß die Christen ein Fest feierten. Nun trugen sie dazu bei und sangen ihre Lieder, die sie mit Flöten und Kasserollen als Trommeln begleiteten. Ihr Gesang ist weich und fein und bildet einen eigentümlichen Gegensatz zu dem ewigen Wind. Darauf tanzten sie vor dem Zelt die Tänze ihrer Heimat, vom Schein der Lichetr und dem Mond phantastisch beleuchtet.“

Die Lamas sehen im Mount Everest nicht einen monumentalen Berg, sondern ein göttliches Prinzip; sie nennen ihn deshalb auch „Allmutter der Welt“, und ihre Legenden bevölkern ihn und seine Gründe mit Kobolden, Zwergen und Berggeistern. Ihre Auffassung von der Unnahbarkeit des Berges läßt sie jede Besteigung für unmöglich, verderblich und todbringend halten, — und wir gehen sicherlich nicht fehl, wenn wir annehmen, daß sie Ursache zu dieser Auffassung haben. „Nie wird der Fuß eines Menschen den Gipfel der Welt betreten und die majestätische Einsamkeit durchbrechen,“ so sagte der Rongbuk-Lama.

Die höchste Stadt Tibets — und vielleicht auch die schmutzigste — ist Phare-Dzong. Hier gönnt man nicht einmal mehr den Toten ein Grab: man wirft sie auf den Bestattungsfeldern einfach den Geiern und den Hunden vor, die gierig auf die Ueberreste der Verblichenen lauern. Das Hauptnahrungsmittel in diesen unwirtlichen Gegenden ist die Butter, — und man erzählt sich sogar, daß sie um so kostbarer sei, je älter sie geworden sei. Vierzig Jahre alte Butter sei eine Delikatesse, um die die Lamas von Festung zu Festung Krieg führen würden. Nicht ganz so eigenartige Erfahrungen hat bekanntlich Hedin gemacht, der einmal in den einsamsten Hochgebieten des tibetischen Hinterlandes in sein Tagebuch eintrug: „Nunmehr leben wir ganz von dem, was das Land bietet, und das ist nicht das schlechteste. Ich genieße nur Milch, süße und die herrlichste sauere, eiskalt und immer halb gefroren. Ferner bekommt man recht gute Butter, sowie geröstetes Mehl, das die hauptsächlichste Nahrung der Leute bildet.“ Die Expeditionäre nach dem Gaurisankar stellen fest, daß sich in diesen Höhen die Menschen niemals waschen, — sie sterben, ohne jemals Seife kennen gelernt zu haben. Seltsame Musikanten und Bettler mit vertrockneten Gesichtern durchziehen die Stadt, die eine Unzahl von Opferfahnen zum Himmel ragen läßt. Denn mit Opferfahnen und Gebetsmühlen spricht der Tibeter zu seinem Gott; jede Drehung der Gebetmühle wird im Himmel mit 10 000 Gebeten gutgeschrieben.

Im übrigen sind die Eingeborenen dieses stillen Landes die besten aller Asiaten, taktvoll und höflich. Ihre äußere Höflichkeit besteht darin, daß, wenn jemand an ein Feuer heranreitet, vierzig Männer gleich-

zeitig die Zunge herausstrecken, soweit es überhaupt möglich ist. Feuerrot leuchtet die Zunge in ihrem schwarzen schmutzigen Gesicht. Diejenigen, welche Mützen aufhaben, nehmen sie ab, und alle kratzen sich gleichzeitig mit der rechten Hand am Kopf, das gehört auch zum Gruß. Während man mit ihnen spricht, kommen immer wieder ihre Zungen heraus, je öfter desto besser. Ueber die religiösen Spiele, über die von den Lamas geleiteten und ausgeführten Tänze plaudert übrigens Sven Hedin in seinen Tagebuch-Eintragungen aus der Entdeckungsfahrt über den Transhimalaya gleichfalls sehr fesselnd. Er sagt da: „Man hat ein solches Schauspiel bald satt, es ist zuviel auf einmal. Wie gespannt man auch zu folgen versucht, man kann nicht alles verdauen, und noch weniger diese äußerst verwickelte Symbolik verstehen. Nach einer Weile kommt der Tschi-Lami selbst, in einem gelben, goldbestickten Seidenornat bekleidet, auf dem Kopfe eine hohe gelbe Mitra, und nimmt mit gekreuzten Beinen hinter einem gelben Vorhang in der Mitte seiner Loge Platz. Neben ihm sitzt außer seinem jüngeren Bruder und seiner taubstummen Mutter sein Obersekretär, ein kleiner dicker, behäbiger Kardinal, dessen Kopf einer Billardkugel gleicht. Man glaubt das ganze Konklave ehrwürdiger Kardinäle der buddhistischen Kirche vor sich zu haben . . .“

Die dritte Expedition suchte mit Hilfe von fünf Camps und Proviantlagern den Gipfel des Mount Eeverest zu erreichen. Je höher die Teilnehmer vordrangen, desto mühevoller wurde der Weg, desto bedrohlicher reckte sich im Schatten das Gespenst des Erfrierens, in der Sonne die Gefahr der Hitzschläge auf. Zur Nachtzeit brauste der Sturm um den Felsen und durch die Gletscherschlünde, so daß es wie das Bellen



Die dritte Mount-Everest-Expedition vor ihrem Camp Vier



Eines der Lama-Kloster in 4300 Meter Hohe

geisterhafter Hunde klang. An den Heroismus des einzelnen, selbst des letzten Trägers, wurden die höchsten Anforderungen gestellt. Wie anschaulich werden die Strapazen solcher Tage in den menschenfernen Einöden auch im Transhimalaya geschildert. „Ehe wir auf die Paßhöhe kamen, waren wir schon halbtot vor Kälte. Als es am wärmsten war, hatten wir 15,3 Grad unter Null und fast orkanartigen, direkten Gegenwind. Man würde sich das Gesicht, besonders die Nase erfrieren, wenn man nicht die ganze Zeit über das Aermelloch vor das Gesicht hielte und in den Aermel hineinatmete. In dieser ungeheuer dünnen Luft und gegen den Sturm bergauf zu gehen, ist fast unmöglich. Aber wer keine andere Wahl hat, muß vorwärts. Einmal trafen wir auf einen Gebirgskamm drei große graue Wölfe, als sie uns sahen, ergriffen sie die Flucht. Hier tobte der Sturm so, daß man sich kaum auf den Beinen halten konnte."

Auch die Expedition kämpfte sich nur Schritt für Schritt vorwärts. Langsam rückte der Gipfer näher, abe immer schoben sich die Widrigkeiten steiler Gletscherbrüche dazwischen. Fast verzweifelten die Teilnehmer schon, fast wollten sie das Unterfangen auch dieses Mal ohne einen letzten Ansturm fallen lassen, da entschlossen sich zwei junge Mitglieder, nämlich Mallory und Irvine gemeinsam den Angriff zu wagen. Kapitän Noël verfolgte den Anstieg dieser beiden kühnsten Helden mit dem Fernobjekt; soweit der Weg aufwärts sich kinematographisch durch die Tele-Linse festhalten ließ, wurde er aufgenommen; zuletzt wurden sie 160 Meter vom Gipfel entfernt gesehen . . .

Und dann kamen zwei Tage und zwei Nächte verzweifelten Wartens. Die Beiden kehrten nicht zurück. Sollte die Expedition von sich aus abermals einen Vorstoß über das Camp hinaus unternehmen? Sie konnte es nicht. Wahrscheinlich — so glaubt man

heute — haben Mallory und Irvine den Gipfel erreicht und sind dann erschöpft zusammengebrochen. Die übrigen Teilnehmer der Expedition errichteten den jungen Helden in höchster Einsamkeit ein bescheidenes Denkmal, das höchste Grabmal, das je errichtet wurde und jemals wieder errichtet werden wird.

Die menschliche Kraft hat hier versagt, der Mißerfolg der dritten Expedtion hat der Prophezeihung des Rongbuk-Lama Recht gegeben.

Die Größe des Heldenmutes der Leute, die so hoch hinauf stiegen, um doch nur zu scheitern, ist nicht mit gewöhnlichen sportlichen Maßen zu messen. Zwar sieht auch der Automobilist, der einen Angriff auf den Schnelligkeitsrekord der Welt unternimmt, den Tod nahe vor sich, aber die Gewaltigkeit und Erhabenheit der hochalpinen Monotonie, die Unmittelbarkeit der unermeßlchen Umgebung, die Losgelöstheit von allen sozialen Empfindungen . . . all das stempelt die Tat der Expeditionäre vom Mount Everest doch zu der gewaltigsten, die jemals in bergsteigerischer Hinsicht geleistet wurde.

In den Männern von der dritten Besteigung des Gaurisankar grüßen wir die Vorkämpfer moderner Disziplinen, wir neigen uns vor dem schier übermenschlichen Heroismus, der hier eine Schlacht geschlagen hat, die in der Geschichte unserer Menschheit nicht mehr vergessen werden kann.

ABFÄLLIGE AUSFÄLLE

VON

SOPHUS BERNDT

Wie kommt es eigentlich, daß diejenigen Schauspieler-Ehen die zufriedensten sind, in denen „er“ oder „sie“, also jedenfalls die „andere“ Partei, ganz spießig bürgerlich und nichtkünstlerisch ist? Es sieht doch fast so aus, als sei einem friedlichen Miteinanderauskommen die doppelte Genialität hinderlich. — Tatsächlich: nur der Nichtkünstler, der Banause, bringt das Verständnis für den Künstler auf, — zwei Künstler in einem Zimmer beisammen können sich vielleicht schätzen, aber nie sich vertragen . . .

⊕

Unter zwei Regisseuren muß — notwendigermaßen — immer einer der größere sein Regisseure sind darin noch viel empfindlicher, als gewöhnliche Schauspieler. Es mag bisweilen schwer sein, zu entscheiden, wer der Größere ist, aber — einer von beiden ist's sicherlich. Um herauszubekommen, wer, braucht man nur die beiden letzten Filme der beiden von beiden miteinander vergleichen zu lassen, — aber stets in Abwesenheit des einen . . .

⊕

Wer wichtiger ist — der Regisseur oder der Schauspieler? Natürlich — der Regisseur . . . Denn: — aus einem Schauspieler kann ein Regisseur werden, aus einem Regisseur aber kaum jemals ein Schauspieler, wenn er's nicht etwa vorher war. Und da das hinaufentwickelte Stadium das wichtigere ist, ganz einfach: das wichtigere im Sinne der Naturwissenschaft und Darwins, so ist die Frage leichtlich entschieden. Nur eben mit der kleinen Einschränkung, daß man zwar Filme ohne Regisseure, aber nicht ohne Schauspieler machen kann . . .

⊕

Man sagt bisweilen, die schönsten Frauen hätten am wenigsten Talent; sie seien die trostlosesten Schauspielerinnen, ließen kalt und müßten sich hinter den weniger schönen, aber desto begabteren verstecken. — Und dennoch — gerade diese sind die talentiertesten für den Film: sie sind es, die den hartgesottenen Geldsackhocker zur Begründung neuer Gesellschaften zu bewegen wissen, die also eine volkswirtschaftliche und in Anbetracht der männlichen „Kollegen“ auch künstlerische Mission zu erfüllen wissen. Wie unrecht ist es, zu behaupten, sie ließen kalt . . .

Der Film zu Hause

Bisher war der Begriff Film für die meisten untrennbar verknüpft mit dem Begriff Kino, denn nur im Kino konnte man bis jetzt einen Film genießen. Wenn nicht alles täuscht, wird sich dies in den nächsten Jahren nicht unerheblich ändern, der Film wird, unbeschadet der Rolle, die er im Kino spielt, auch in das Heim so mancher Familie einziehen.

Viele Amateurphotographen werden jedenfalls künftig lieber zum Film greifen als zur photographischen Platte, denn es gibt jetzt für Amateurzwecke sehr handliche und verhältnismäßig billige Aufnahmeapparate, die nicht schwieriger zu bedienen sind als die photographische Kamera. Den größten Anreiz wird aber wohl die Porträtfilmerei bieten. Unsere führenden Photographen gehen allmählich dazu über, außer den bisher gewohnten Porträtphotographien die viel vollkommeneren Porträtfilme herzustellen. Es leuchtet ohne weiteres ein, daß ein kurzer Filmstreifen, der nur 30 Meter lang zu sein braucht, als spätere Erinnerung viel idealer ist als ein totes Photo. Es eröffnen sich da äußerst verlockende Perspektiven.

Man kann z. B. von seinen Kindern alle Jahre so einen kurzen Film herstellen lassen; wenn man dann diese Aufnahmen aneinanderreiht, erhält man im Laufe der Jahre ein sozusagen lückenloses Bild ihrer Entwicklung. Besonders erwähnt werden muß, daß namentlich Kinder sich im Film viel natürlicher geben als im Photo, denn es läßt sich unschwer so einrichten, daß sie gar nicht merken, wie sie beispielsweise beim Spielen gefilmt werden. Beim Photographen mußten sie dagegen immer hübsch stillhalten und sich in Positur setzen; so manche Träne ist bekanntlich dabei geflossen — und das Ergebnis war nur zu oft ein weinerliches und unnatürliches Gesicht, so daß das Photo eigentlich seinen Zweck nur höchst unvollkommen erfüllte. Kürzlich konnte man im photographischen Atelier von Suse Byk am Kurfürstendamm in Berlin eine Reihe solcher gefilmten Kinderaufnahmen sehen, und es gab wohl niemand, der davon nicht ehrlich begeistert war; unsere nebenstehenden Bilder geben ein paar Proben davon.

Einen Haken hat nun allerdings die Porträtfilmerei. Man braucht dazu zu Hause einen kleinen Projektionsapparat, und das ist eine nur einmalige, wenn vielleicht auch immerhin etwas schmerzliche Anschaffung. Hat man sich aber zu dieser einmaligen Ausgabe aufgeschwungen, dann steht dem natürlich nichts im Wege, daß man zu Hause nun auch andere Vorführungen veranstaltet; es gibt einzelne Verleihinstitute, die Spielfilme für die Heimkinematographie ausleihen. Man hat dann z. B. die Möglichkeit, einen älteren Film, der einem vor Jahren begeistert hat, der aber inzwischen längst aus dem Spielplan unserer Kinos verschwunden ist, daheim in aller Behaglichkeit genießen zu können. Für die meisten unserer Leser wird all das ja vorläufig noch ein wenig Zukunftsmusik sein, aber der Verwirklichung steht schon heute praktisch nichts mehr im Wege.

VALESKA GERT

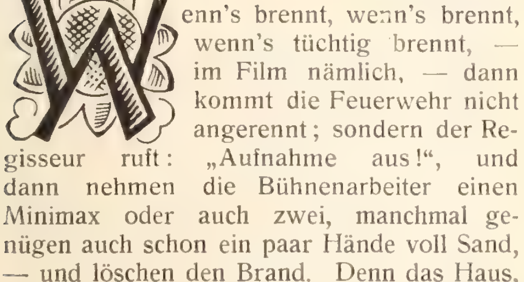


KÄTHE HAACK



DAS BETROGENE AUGE

VON ALEXANDER ALEXANDER



Wenn's brennt, wenn's brennt, wenn's tüchtig brennt, — im Film nämlich, — dann kommt die Feuerwehr nicht angerennt; sondern der Regisseur ruft: „Aufnahme aus!“, und dann nehmen die Bühnenarbeiter einen Minimax oder auch zwei, manchmal genügen auch schon ein paar Hände voll Sand, — und löschen den Brand. Denn das Haus, das im Film vor den entsetzten Augen des Publikums abbrennt, ist gar nicht das richtige Haus, das aber auch im Film zu sehen ist, sondern ein bis in das kleinste naturgetreu nachgebautes Modell.

Ein richtiges Haus abzubrennen, würde im allgemeinen die finanziellen Verhältnisse des bestfundiertesten Filmunternehmens überschreiten, und so hilft man sich eben, und wie die Praxis beweist, mit Erfolg.

Und wie hilft man sich?, furchtbar einfach!

Man bemogelt das sonst an sich unbetrügbare und unbestechliche Objektiv, das gewissermaßen als Vertrauensmann des menschlichen Auges aufzufassen ist, und bemogelt also auch damit das Auge.

Anstatt sich vielleicht dreißig Meter vor dem richtigen Hause anzustellen, plaziert der Operateur seinen Apparat je nach Größe des Modells wenige Meter vor diesem, und bei der enormen Aehnlichkeit des Modells mit seinem Original ist der bildliche Effekt genau derselbe.

Betrachtet man das abgebildete Schlößchen und das nachgebildete Modell, so wird man feststellen müssen, daß beide in den kleinsten Kleinigkeiten, in den Gartenmöbeln, in den Figuren im Dreispitz, im Ziegelbelag des Daches, in der Form der Schornsteine usw. präzise übereinstimmen.

Dazu kommen Finessen, die auf dem Bilde gar nicht oder nur teilweise ersichtlich



Aus „Die Straße“: der Hintergrund ist ganz als Modell ausgeführt; 30 Meter breit — Phot.: Sternfilm

sind. So waren z. B. die Zimmer des Modells erleuchtbar. Die Konstruktion des Dachstuhls, des gesamten Gebälks unter dem Dache entsprach absolut der eines richtigen Hauses. Ebenso standen in einzelnen Zimmern winzige kleine Möbel. Ferner war jeder der kleinen Fensterrähmchen einzeln eingesetzt. Alles das wurde mit solcher Präzision gemacht, damit man beim Abbrennen des Modells einen naturgetreuen Eindruck hat.

Dazu ein Weiteres tun die Finessen der Regie.

In die Aufnahmen des brennenden Modells schnitt der Regisseur solche Szenen ein, die an den Eingängen des Originalhauses mit Schauspielern gedreht wurden. Das Feuer wurde hier durch starke Rauchentwicklung vorgetäuscht. Und der Originalität halber sei noch bemerkt, daß die Länge des Originalbaues ca. 25 Meter war, während die des Modelles knapp einen Meter betrug.

Des öfteren werden im Film auch richtige Brände an extra gestellten Bauten wie in „Quo vadis" arrangiert. Bei den Aufnahmen zu diesem Film ist sogar eine Statistin halb verbrannt, und auch die kleine Marcellina, die die Kinderrolle spielt, wäre, wie man erzählt, fast ein Opfer der Flammen geworden.

Während der Aufnahmen zu dem Großfilm der National, „Graf Essex", stürzte der Tower, den man wie die anderen Ausbauten in Originalgröße in Drahtputz ausgeführt hatte, noch vor der Aufnahme ein. Es hätte zu lange Zeit in Anspruch genommen, den Bau wieder aufzustellen, vielleicht spielte auch der Kostenpunkt eine Rolle, und so konstruierte man eben ein Modell und setzte es in einer entsprechenden Entfernung auf einem Praktikabel hinter die übrigen Bauten, so daß die Größenverhältnisse sich perspektivisch anpaßten.

Eine neue, ganz raffinierte Methode, um das Auge zu belügen, und vor allem auch, um sehr, sehr viel Geld zu sparen, haben die technisch findigen Amerikaner ausgeknobelt: — — die Glasmalerei. Auch in England wird diese Methode bereits benutzt,



Phot.: Nivo

Das Schloß im Modell, in allen Einzelheiten naturgetreu nachgebildet

während sie sich bei uns nur sehr langsam Bahn bricht.

Zur restlosen Ausübung der Glasmalerei gehören natürlich große Routine und tüchtige eingefuchste Maler.

Das Prinzip der Glasmalerei besteht darin, bei Großbauten nur diejenigen Teile eines Baues auszuführen, vor denen oder in denen die handelnden Personen wirken. Die übrigen Teile werden auf Glasplatten gemalt und perspektivisch so ausgeglichen vor dem Apparat angebracht, daß sie die ausgeführten Teile der Dekoration ergänzen.

Ein Schulbeispiel dafür ist ja die Kathedrale im „Glöckner von Notre Dame". Bekanntlich ist nur der untere Teil der Kathedrale wirklich plastisch gebaut, während der obere Teil gemalt worden ist. Die Grenze zwischen Malerei und plastischem Bau festzustellen, ist gänzlich unmöglich.

Eine gelungene Kombination von Modellen und Glasmalerei sahen wir in der „Insel der verlorenen Schiffe". Der Vorderteil der Gesamtdekoration der Insel war selbstverständlich gebaut.

Im Bilde hatte man den Eindruck, daß sich die Insel vier- bis fünfhundert Meter weit erstrecke, in Wirklichkeit dürften es keine achtzig Meter gewesen sein.

Damit kommen wir auf eine andere Methode, das Auge um die Tiefe einer Dekoration zu beschummeln. Diese ist sehr einfach in der Anwendung: Will man in einer Dekoration eine große Tiefenwirkung erzielen, so müßte man, um das zu erreichen, die eine Längsseite bis zum Apparat völlig ausbauen. Das ist aber oft schon wegen Platzmangels nicht möglich. Also greift man zu einem Trick, der zumeist die künstlerische Wirkung des Bildes noch wesentlich hebt.

Man baut nur eine Querfront oder eine Ecke (z. B. in „My Darling" und „Evangelimann") und setzt einfach einen Torbogen, einen Durchgang, Säulen, die man von vorn überhaupt nicht beleuchtet davor . . . und „schneidet sie an", wie der Fachausdruck heißt. Im Bilde wird die Entfernung zwischen dem Torbogen oder den Säulen und der eigentlichen Dekoration viel größer erscheinen, als sie in Wirklichkeit ist.



Das Schloß in Wirklichkeit: Besitz der Treschkows in Berlin-Friedrichsfelde — Phot.: Nivo

Einen technisch hochinteressanten Bau sah man in der „Straße“ Karl Grunes; das war die Kleine Anlage mit dem Blick auf einen Teil der Stadt und auf den Fluß im Hintergrund.

Während die Anlage im Vordergrund in natürlicher Größe gehalten war, wurden die einzelnen Dekorationsteile nach hinten zu immer kleiner. Der Dampfer zum Beispiel, der den Fluß hinauffuhr, war ein verhältnismäßig sehr kleines Modell.

Durch diese Methode erzielte der Architekt eine unerhört starke Perspektive, so daß der Bau unendlich größere Dimensionen im Bilde annahm, als er in Wirklichkeit hatte.

Ein „Fachmann“, der sogar mit der Einsteinschen Relativitätstheorie“ seine Wirkungen erzielt, ist Jackie Coogan.

Nicht zuletzt hat er sich seine Beliebtheit auf Grund seiner Kleinheit erworben. Wer Jackie bei seinem Besuch in Berlin gesehen hat, wird bemerkt haben, daß es mit der „Kleinheit“ nicht so schlimm ist, und auch viele Bilder in „Oliver Twist“ zeigen das.

Der gute Jackie wird eben vor einigen Dutzenden baumlanger Kerls, an denen schon der Vater des „Alten Fritz“ seine Freude gehabt hätte, gestellt, man plaziert ihn in einen riesigen Thronsessel, oder er bekommt eine dürre lange Tante zur Gegenspielerin; kurzum, seine Umgebung wird ihm angepaßt.

Man stelle sich das Gegenteil vor.

Der lange Patachon spielt in einem Riesenzimmer, dessen Möbel so groß sind, daß, wenn er sich auf einen Stuhl setzt, seine Füße nicht zur Erde reichen, sondern in der Luft baumeln.

Wie wäre in diesem Falle die bildliche Wirkung?

An dem Zimmer würde weiter nichts auffallen; aber Patachon würde wie ein Kind oder ein Liliputaner erscheinen.

Oft wird das Auge durch geschicktes Ineinanderschneiden der einzelnen Szenenteile ganz gewaltig getäuscht.

Im „Mann ohne Namen“, der berühmten Abenteuerkomödie Georg Jacobys, sah man folgendes: Kaiser-Titz, der „Kaiser der Sahara“, spazierte im Löwenkäfig herum, Das war an sich schon eine Trickaufnahme, die bekannterweise durch Teilung des Bildfensters im Aufnahme-Apparat erzielt wird. Dabei riß einer der Löwen böse den Rachen auf (Großaufnahme) als wenn er die Absicht hätte, den „Kaiser der Sahara“ aufzufressen. Dieser nahm, kurz entschlossen, die Peitsche und schug dem Löwen ein paarmal über die Schnauze, um ihm den Appetit zu vertreiben.

Dem Publikum lief ein eisiger Schauer über den Rücken.

Die Ausführung der Szene war jedoch sehr harmlos:

Alle Einzelheiten wurden nämlich getrennt als Groß- oder Nahaufnahmen aufgenommen, so schlägt Kaiser-Titz mit der Peitsche nach dem Löwen, ohne diesen im Bilde zu haben, und das Ende der Peitsche wird dem Löwen (durch ein im Bilde unsichtbares Gitter hindurch erst in einer zweiten Aufnahme über die Schnauze geschlagen.

Da zu Anfang und zu Ende der Szene der Schauspieler wirklich mit dem Löwen zusammen im Bilde gezeigt wurde, und der Regisseur die oben genannten Einstellungen geschickt dazwischen kurz einschnitt, so hatte man — bei dem schnellen Abrollen des Bildes den Eindruck, daß Kaiser-Titz neben dem Löwen stünde und ihn verprügelte.

Ganz ähnlich verfuhr Fritz Lang in den „Nibelungen“ in der Szene, als Hagen Siegfrieden den Speer in den Rücken wirft. Die Wirkung ist der Effekt vollendeter Schneidekunst des Regisseurs und des schnellen Bilderwechsels.

Gar nicht selten passiert es, daß der Zuschauer auf der Leinwand eine prachtvolle, naturgetreu gelungene Dekoration zu schauen glaubt, und in Wirklichkeit ist es gar keine Dekoration sondern, ein echtes Bauwerk oder eine echte Anlage, die nur mit Kinolampen ausgeleuchtet worden ist. Man macht das besonders oft bei technischen Anlagen, Maschinenhäusern und dergleichen.

Und noch einen Trick will ich kurz erwähnen: Sehr oft sieht man in Filmen sehr schöne nächtliche Stadt- oder Straßenbilder, die nicht gestellt sein können. Diese kommen folgendermaßen zustande: Der Operateur begibt sich vor Einbruch der Dämmerung auf einen exponierten Punkt, von dem das aufzunehmende Objekt gut zu überblicken ist. Bei Einbruch der Dämmerung dreht er das Motiv, unterbelichtet es jedoch. Dann rollt er bei geschlossener Blende den Filmstreifen zurück. Während der Nacht, wenn die Laternen in den Straßen angezündet sind, beginnt die Hauptarbeit. Dann muß nämlich jedes einzelne Bildchen einige Sekunden lang belichtet werden, um die brennenden Laternen als Lichteffekte auf das Bild zu bekommen. Das dauert einige Stunden — und ist eine Folter für den Operateur.



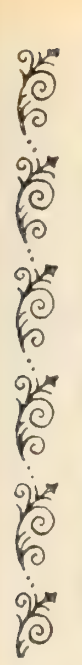
Der Vorbau schafft eine verstärkte Perspektive nach hinten Phot.: National
Aus „Der Graf von Essex“

Ich habe, um ein solches Bild aufnehmen zu lassen, einmal eine ganze Nacht stehend auf dem Berliner Rathausturm verbracht. Denn dort oben gibt es keine Sitzgelegenheit, und der Fußboden war dick mit Schmutz bedeckt. Ich habe mir damals gelobt, dem Berliner Magistrat ein Dutzend Staubwedel zum Säubern des Rathausturmes zu verehren, aber getan habe ich es dann doch nicht . . . .

Die durch den Vorbau erhöhte Tiefenwirkung Phot.: Universal



CARL W. TETTING





Vor einem Lichtspielhaus in Tokio

Meine japanischen Kollegen

VON

Carl W. Tetting



Wenn ich heute an die vielen, beinahe allzuvielen Eindrücke meiner mehr als einjährigen Fahrt durch den fernen Osten und die Südsee zurückdenke, so will es mir fast scheinen, als verdanke ich doch die nachhaltigsten Bilder nicht der lauen, verweichlichenden Umgebundenheit der Tropen, nicht der schier unermeßlichen Mannigfaltigkeit an Farben und Reizen der indischen Inseln südlich von Ceylon und nördlich von Australien, — sondern bereits wieder jenen Strichen Asiens, in denen die Zivilisation sich nich mehr auf etliche wenige Europäerviertel beschränkt, sondern in ganz neuer, eigener und eigenartiger Prägung Vergleichsmomente zu d e r Kultur bot, die mir gewohnt und vertraut war. Zwar war die wilde Ursprünglichkeit auf den Inseln der holländisch-indischen Südsee mehr daheim, aber nicht s i e fesselte auf die Dauer das an reglementierte Ordnung gewöhnte Gehirn europäischer Denkungsart, sondern eher und weit mehr war dies das Land des Mikado, das Land der aufgehenden Sonne: J a p a n. Hier war es, wo ich nach vielen Monaten der Ungebundenheit wieder unmittelbar das Wirken einer gestrengen Obrigkeit verspürte, und wenn diese Empfindung sich auch fast ausschließlich im Unterbewußtsein manifestierte, das Auftreten uniformierter Polizisten also durchaus nicht vonnöten war, so war sie doch in einer seltsam beruhigenden Weise vorhanden...

Japan wurde für mich, nachdem ich den weichen Boden der Südseeinseln hinter mir gelassen hatte, der Zentralpunkt asiatischer Zivilisation überhaupt, und wieder und immer wieder zwangen sich mir die Vergleichsmomente auf, ohne die man nun einmal kein fremdes Land dieser Erde zu betreten vermag. Es ist ja nicht erforderlich, daß diese Vergleiche irgendwelche Kritik in

sich schlössen: viel eher glaube ich, daß bei so grundverschiedenen Kulturreisen jede Kritik vom Uebel wäre: papierne Häuser wären nun einmal an den Ufern der Havel undenkbar, und ein Eiffelturm vor das herrliche Bild des Fujijama gesetzt, würde unerträglich deplaziert wirken. Also — alles an seinem Ort . . . und alles zu seiner Zeit, selbst die Kritik . . .

Und das namentlich, wenn ich von — meinen japanischen Kollegea sprechen will. Es gibt hier ja so vieles, was man lernen kann, — lernen — trotz alledem. Zwar bewundern die Japaner die deutschen Leistungen durchaus, aber es gibt gewisse unterschiedliche Wertmesser, die die Produktion der beiden Länder und das Verständnis der Massen für den europäischen Film so entscheidend beeinträchtigen, daß fürs erste, wie ich glaube, kein allgemeingültiger Weg von hüben nach drüben geschaffen wird. Schon wenn ich mir vorstelle, daß die Japaner heute in ihrer gesamten Filmproduktion — und es gibt eine sehr große, eine sehr ansehnliche nationale Filmproduktion in Japan! — auf die altertümlichen Rittergeschichten eingestellt sind, so ergibt sich daraus ein beinahe verheerender Kontrast. Um das ganz zu begreifen, müssen wir uns die Voraussetzungen vergegenwärtigen, unter denen „meine Kollegen" in Japan arbeiten.


Ein Samurai-Darsteller

Der amerikanische Film hat in den japanischen Kinos eine sehr vorherrschende Stellung, doch befriedigt er naturgemäß nicht das Verlangen der japanischen Bevölkerung nach Spielhandlungen, die sich ganz und gar im japanischen Milieu bewegen. Solche Filme vermag das Ausland nicht zu liefern, mithin muß der Japaner sie selbst machen, und er muß sich dabei so einrichten, daß die Filme nicht zu teuer werden, weil sie sich ja in Japan selbst rentieren müssen und nach dem Ausland unverkäuflich sind. Also haben die japanischen Filmgesellschaften, unter denen es große und kleine gibt, versucht, aus ihrem Volksleben allerlei Sujets auszuwählen, die sich filmisch behandeln und darstellen lassen. Da sie jedoch ein nur zu klares Gefühl dafür haben, daß ein japanischer Darsteller in dem Augenblick an Ueberzeugungskraft verliert, in dem er sich in den Frack zwängt — oder in dem die japanische Frau sich ganz und gar als Okzidentalin gebärdet, so sind auch heute noch rund — nun, ich möchte sagen: rund 99 Prozent aller japanischen Filme nach unseren Begriffen Kostümfilme, spielen also in den vergangenen Zeiten und zeichnen sich durch einen gewaltigen Aufwand pompöser Kostüme aus. Um einen solchen Film zu begreifen, muß man in die Geschichte der japanischeen Kultur recht tief eingedrungen sein, man muß die Samurais wie seine eigenen Ahnen kennen — und darf sich nicht wundern, wenn diese Ritter einer vergangenen Epoche sich in jedem Filmakt mindestens zweimal in die Haare —



Japanischer Heidenvater

greifen. Es ist sehr sonderbar, daß die Japaner in den europäischen — oder allgemein gesagt: in den abendländischen Filmen jede Geste ohne weiteres richtig deuten, daß sie jede Handlung mehr oder weniger zutreffend kapieren, — in den japanischen Filmen jedoch fordern sie, vielleicht unüberlegt, jene Kundgebung der japanischen Mentalität, die relativ unkompliziert und einleuchtend ist.

Allerdings möchte ich an dieser Stelle eins hervorheben: das Verständnis des Japaners für die europäischen Filmhandlungen wird dadurch erleichtert, daß in den Kinos von Nippon, und selbst in den größten, die beinahe an die zweitausend Zuschauer fassen, noch immer der „Ansager" unerläßlich ist. Sei es, daß die Kinobesitzer hierzu gezwungen sind durch die vorhandenen Analphabeten, die die Zwischentexte doch nicht lesen können, — oder aber, daß die vorhandene Mehrheit nichtasiatischer Filme ipse facto einen Erklärer bedingt. Aus welchem Grunde ein europäisches Mädchen unglücklich ist, — das muß den Japanerinnen oft erst gesagt werden, da es Situationen gibt, die sonst einer Eingeborenen Japans unverständlich bleiben würden. Wie weitgehend die Wirkung nichtasiatischer Filme auf eine japanische Zuschauerschaft sein muß, kann man sich schon aus der Tatsache herleiten, daß man in Japan den Kuß nicht kennt, die junge Japanerin also ganz erschrocken aufzuschauen pflegt, wenn ihr im Film zum ersten Mal dieser ungewohnte und unerklärliche Vorgang gezeigt wird. Es gibt eine Zensurbestimmung drüben, die sogar die Vorführung solcher Kußszenen untersagt; von Zeit zu Zeit entsinnt man sich immer wieder darauf, daß dieser Ukas besteht, und ebenso oft pflegt man sich in Europa über das „Schamgefühl" Japans zu mokieren. Wer jedoch im Auge behält, daß der Kuß für sozusagen „nichtküssende" Völker ein Vorgang seltsamer Ideenverbindungen sein kann, wird für die Auffassung Japans erheblich mehr Verständnis als der vorschnelle Spötter aufbringen.

Die Erklärer in den Kinos von Tokio und Kyoto sind ein Beruf für sich: sie lernen

oder was korrekter ausgedrückt ist: „in die Schwerter" kriegen.

Das ist der zweite kennzeichnende Hauptpunkt der japanischen Filmdramaturgie: es wird sehr viel gekämpft in diesen ostasiatischen Filmen. Es gibt, wie auf der Sprechbühne, so auch im Film, keine psychologischen Feinheiten in unserem Sinne, es gibt sogar in der Darstellung nichts rein Ausgearbeitetes, kein bedeutsames Augenzwinkern meinetwegen, keine leise, andeutungshafte Geste einer Hand oder eines Fingers; alles ist nach unseren Begriffen utriert und stark, überstark unterstrichen. Und da eine solche Grundeinstellung zur bewegten Handlung in wenigen Situationen erschöpft sein muß, müssen die japanischen Dramaturgen immer wieder auf das belebende Moment der Schwertkämpfe zurück-

die nicht ganz einfache Vortragskunst und bringen es darin zu großem Rufe, so daß manche Kinos ihren Ruhm geradezu den langjährig gedrillten Erklärern zu verdanken haben. Und mit der Sonderstellung dieser Kinoangestellten berühre ich gleichzeitig die soziale Stellung der Filmmenschen in Japan überhaupt. Ich komme also zu den eigentlichen Kollegen, — zu jenen vorzüglichen und interessanten Menschen, die ich in über sechsmonatiger Tätigkeit in Kyoto aus allernächster Nähe kennen gelernt habe.

Es ist ein sonderbares Gefühl, wenn man von sich selbst sagen darf, der erste deutsche Schauspieler zu sein, der überhaupt in einem japanischen Ensemble auf japanischem Boden mitwirken durfte. Zwar gibt es eine größere Anzahl von Japaner, die nach Amerika oder auch nach Deutschland und Frankreich gegangen sind, um dort zu arbeiten, — nur an Hayakawa sei in dieser Verbindung erinnert! — aber in Japan selbst haben sich die Regisseure der dortigen Gesellschaften stets auf einheimische Künstler beschränkt. Um so interessanter war es für mich, in die Lebensverhältnisse und Arbeitsgewohnheiten der Kollegen von drüben Einsicht zu nehmen, — und ich möchte annehmen, daß dieses Interesse in weitesten Kreisen geteilt wird.

Zunächst die augenscheinlich wichtigste Frage: welche Rolle spielt in Japan der Filmdarsteller? Ist er, wie bisweilen bei uns, der Löwe des Salons . . oder — schrecklicher Gedanke, nicht wahr? — gibt es am Ende in Japan gar keine Salons . . . ?

Ja, wie ich schon eingangs sagte: man darf die Länder dieser schönen und ebenso runden Erde wohl miteinander vergleichen, aber man soll aus den Vergleichen keine Kritiken auf „Besser“ und „Schlechter“ herleiten. Sonst käme Japan in unsern Augen wirklich zu kurz. Allerdings spricht man auch drüben viel von den Schauspielern, man kennt sie, man verehrt sie — und sie bekommen sicherlich auch eine ganz nette Anzahl von Briefen seitens Unbekannter, aber einen Salon in unserm Sinne gibt es deshalb doch nicht! Man kann — nein, ich will es anders sagen, ganz anders!

Etwa so: Es wäre unhöflich, einen Japaner danach zu fragen, ob er verheiratet ist . . . Und unbegreiflich indiskret wäre es sogar, zu erfragen, ob er Kinder hat. Das Familienleben ist drüben eine ganz private Angelegenheit, und demzufolge blüht auch — die Frau im Verborgenen. Man bedarf der Frau, irgend einer Frau, bisweilen zur Unterhaltung, man engagiert, wenn etliche Herren sich treffen, für die Nachmittagstunden einige Geishas, die servieren, unterhalten, tanzen und dann wieder nach Hause gehen, — aber die eigene Frau, insofern eine solche vorhanden ist, taucht kaum je auf. Wohlverstanden: ich spreche von der Masse des Volkes, — in den höchsten Kreisen



Jugendlicher Held (Samurai)

von Adel und Diplomatie mögen andere, europäischere Sitten Platz gegriffen haben. Sonst aber schaut die Frau schüchtern und halbängstlich zum Manne wie zu einem erhabenen Wesen empor — und wagt es kaum, sich ihm... aufzudrängen, sich ihm anzutragen. Es gibt keine Geselligkeit in unserem Sinne, kein Courschneiden der Geschlechter, sondern man trifft wieder und immer wieder — den Mann, den Mittelpunkt des ganzen künstlerischen und gesellschaftlichen Lebens.

Also—, die Bewunderung, die den prominenten Filmdarstellern gezollt wird, hat ihre ziemlich engen Grenzeen. Und noch etwas spielt in diese Begrenzung hinein. Der Beruf des „Kadzido yaksha“, des Filmdarstellers, ist drüben ein reichlich bürgerlicher. Im alten Europa verbindet man mit ihm, sei es mit Recht oder mit Unrecht, gewisse Vorstellungen flotten Bohêmientums, — im noch älteren Asien kennt man diese Vorstellung nicht. Und man wird sie wahrscheinlich nie kennen lernen. Weshalb?

Das verhält sich wiederum folgendermaßen: um billig zu arbeiten — und auf die billige Arbeit sind die japanischen Gesellschaften angewiesen, wie ich bereits anführte! —, muß der japanische Filmproduzent die Gagen seiner Mitwirkenden möglichst niedrig halten. Er darf also nicht den europäischen und amerikanischen Star-Fimmel großzüchten, sondern engagiert die Künstler wie die erstbesten Büroangestellten mit monatlichem Gehalt. Alle Filmdarsteller Japans stehen im festen Engagementsverhältnis, und das Durchschnittsgehalt stellt sich auf etwa 500 Yen, also auf etwa 850 Mark. Das ist, so bescheiden es klingt, ein recht erhebliches Quantum Geld, wenn man die modesten Ansprüche aller Japaner im Auge behält und berücksichtigt, daß das Leben drüben überhaupt nicht kostspielig ist. Der Schauspieler wird sich natürlich etliche Hausangestellte halten, da er von früh bis spät abends im Atelier ist und seine Arbeit ihn viel umfangreicher in Anspruch nimmt, als dies bei uns von einem Schauspieler denkbar ist, — aber die Diener sind gleichfalls sehr billig zu haben. Er braucht vielleicht einen Boy, der seine persönlichen Sachen in Ordnung hält, dann einen Koch, und vielleicht noch sonstwen, — und jeder dieser Angestellten erhält pro Monat 25 Yen, dazu in der Regel die Verpflegung. Was aber essen diese bescheidenen Asiaten schon? Reis — dann etliche Beilagen — und abermals Reis . . . Die Dienerschaft ist drüben das anspruchsloseste, was man sich denken kann. Und wenn der Filmschauspieler nun noch ein eigenes Häuschen besitzt, so kostet das, auf etwa 8 Zimmer geschätzt, auch nur 35 bis 40 Yen Miete monatlich. Er kann mithin mit 500 Yen sehr



Japanischer Darsteller in einer Frauenrolle

bequem auskommen — und vermag noch zu sparen. Und wenn ein Star erster Ordnung, ein Kassenmagnet, gar 1200 bis 1500 Yen im Monat verdient, so ist dies bereits der Gipfel der finanziellen Leistungsfähigkeit überhaupt — und gleichzeitig wirklich auch der Gipfel denkbarer Ansprüche.

Dafür hat sich der Künstler nun den ganzen Tag und die ganze Nacht zur Verfügung zu halten; irgendwelche Nebenarbeit oder eine Tätigkeit bei der Konkurrenz kommt nicht in Frage. Während bei uns beinahe jeder Film-Prominente noch seine Bühnentätigkeit nebenher weiterführt, ist dies in Japan nicht möglich: der Filmmensch hat sich dem Unternehmer mit Haut und Haar verschrieben. Zwischen Bühnen- und Filmdarsteller ist ein scharfer Trennungsstrich gezogen.

Und dies hat sogar Geltung in Bezug auf die Komparsen. Der japanische Statist verdient blutwenig, er hat vielleicht 50 Yen im Monat, vielleicht auch, wenns sehr hoch kommt, 100 Yen, — aber er ist damit zufrieden . . . und meckert nicht. Das Meckern ist überhaupt eine sehr europäische Angelegenheit. Der japanische Künstler hat vor seinem Regisseur eine so gewaltige Achtung, daß er nicht einmal den leisesten Widerspruch wagen würde. Vielleicht kommt das daher, daß alle japanischen Regisseure der Bühne entstammen, — vielleicht hat es aber auch in dem ganz auf Disziplin gestellten Temperament des Japaners seine Begründung. Befehle und Anschnauzer im europäisch-amerikanischen Sinne sind drüben unmöglich, — man darf boshaft sein, aber man muß es in konzilianter Weise zum Ausdruck bringen; man muß „bitten“ — selbst in der Ruppigkeit.

Was das heißt, obwohl die japanische Filmindustrie zum größten Teil ohne weibliche Stars arbeitet, wird selbst der smarteste Angelsachse ermessen können. Der gute Ton rührt also in Kyoto nicht von der Rücksicht auf das zarte Geschlecht her, sondern ist ein als „Ding an sich“ erstrebenswertes Charaktermerkmal. Frauen findet man zwar nach dem letzten Erdbeben in zunehmendem Maße auf der Sprechbühne und im Film, aber ihre Zahl ist immerhin noch verschwindend gering genug. Das Vorurteil des Japaners gegen die Frau auf der Bühne behauptet sich nach wie vor, und wenn es sittliche Momente sind, die zugunsten dieser alten Abneigung gegen die Mitwirkung der Frau vorgebracht werden, so darf man doch an dieser Stelle davon überzeugt sein, daß die zurückhaltende Position der japanischen Frau sich nirgendwo schneller durchbrechen lassen wird, als auf dem Gebiete der darstellenden Kunst . . . .

Auch der japanische Kollege von der Regie weicht in seiner Funktion recht beträchtlich vom deutschen Regisseur — oder vom sonstwie internationalen Filmregisseur ab. Gewissermaßen nämlich ist der Japaner, wenn er den Spielleitungsstab schwingt, nur der oberste Be-

Jugendlicher Held in kostbarem Kimono

fehlshaber; — der eigentliche „Vorbeter“ ist — der männliche Hauptdarsteller.

Jawohl: — der männliche Hauptdarsteller.

Man stelle sich einmal vor, daß ein deutscher Prominenter — schön, nennen wir Veidt oder Jannings, von seinem Regisseur herbeizitiert wird, um folgende Ansprache entgegenzunehmen:

„Bitte, — wir fangen morgen früh um acht Uhr an . . . Ich brauche sieben Komparsen, die dies und das und das anhaben . . . Sie werden, bitte, dafür sorgen, daß dies und dies und sonst noch was zur Stelle ist . . . Wenn der Komparse Y. wieder einen Fleck an seinem Kimono hat, so müßte ich Sie dafür verantwortlich machen! Bringen Sie, bitte, den Leuten bis zum Anfang der Arbeit bei, daß sie dies und das und das auszuführen haben; bei dem Kollegen X. fehlte mir heute die Innerlichkeit beim Degenstechen, — studieren Sie, bitte, auch das mit ihm bis morgen früh ein, ja?“

Wie gesagt, — man stelle sich vor, daß diese Ansprache an Veidt oder an Jannings gerichtet würde. Was täte ein jeder von ihnen? Er würde zum Regisseur sagen: „Mein Lieber, faß Dir mal an Deinen Kopf, ob der noch da ist!“



Schüchterner Liebhaber mit Lampe und Reis-Eßtischen in den Händen

Aber — der japanische Prominente pariert, denn es ist sein Amt, die Komparsen . . . zu bestellen, die Kollegen zu unterrichten . . . und mehr noch: sie zu bezahlen! Alles das also, was bei uns der Aufnahmeleiter besorgt, geht in Japan zu Lasten des Darstellers erster Ordnung. Der Regisseur gibt ihm, dem Prominenten, dem Hauptdarsteller, die Anweisung, die andern Mitspielenden einzudrillen, und dieser wäre höchst beleidigt, wenn der Spielleiter zu ihm nicht das Vertrauen hätte, daß alles bestens geschieht. Daß er dann für jeden befleckten Gobi, für jeden Gürtel der Mitdarsteller verantwortlich ist, verschlägt ihm wenig. Und er findet sich sogar damit ab, daß er als einziger Darsteller jeden Aufnahmetag von morgens bis abends anwesend zu sein hat.

Der europäische Film-Prominente arbeitet bisweilen in der Woche drei Aufnahmestunden, er ist bisweilen von sechs Tagen in der Woche einen einzigen im Atelier, und er kümmert sich um nichts, um wirklich nichts außerhalb seiner Rolle. Der japanische Kollege aber läuft und spritzt hin und her . . — und weiß gar nichts davon, daß er es eigentlich doch herzlich schlecht hat.

Was auf mich während der praktischen Arbeit in den künstlich zumeist nicht sonderlich gut beleuchteten Ateliers den hervorragendsten Eindruck gemacht hat, ist die Fertigkeit der Japaner, Masken zu machen. Ich glaube, daß kein Volk der Erde den Japanern darin gleichkommt. Ob es sich nun um einen Heldenvater, um einen schüchternen Liebhaber oder um einen Charakter-Darsteller handeln mag, — immer ist die Maske von einer erstaunlichen Durchdachtheit, von einer geradezu frappanten Wirkung. Ganz besonders ist mir eine Maske im Gedächtnis

haften geblieben, die eines Geistes. Sie ist bezeichnend für die Forderungen, die überhaupt an die darstellende Kunst Japans gestellt werden: der Geist spielt eine bedeutsame Rolle in vielen Stücken. Manchmal greift er zum Guten, manchmal zum Bösen ein, immer aber wird sein Kommen mit einem allgemeinen Schaudern von der ersten bis zur letzten Bank bemerkt. Wie denn überhaupt der japanische Zuschauer weit ursprünglicher mit den Fabeln mitzuleben und das Eintreten eines vielleicht erwarteten Ereignisses mit ganz impulsiven Kundgebungen zu begleiten pflegt. Um zum Geiste zurückzukehren: die Maske des Bösen, die ich sozusagen als Anschauungsobjekt im Bilde mitgebracht habe, war von derart entnervender Wirkung, daß die Vermutung naheliegt, nur durch unendliche Ausprobungen kann ein solches Widerspiel zustande gekommen sein.

Durchweg benutzen die japanischen Filmschauspieler an stelle der bei uns gebräuchlichen Fettschminken Wasserschminke. Sie tragen die Farbe, zumeist weiß, in ganz breiten Pinselstrichen auf die Gesichtshaut auf, warten einige Augenblicke, um der Paste Zeit zum Eindicken zu lassen, und verreiben sie dann mit einer weichen Bürste. Auf diese Weise kommt ein kaum glaublicher, faltenloser Belag zustande, der jeder Temperatur widersteht. Je nach Erfordernis werden alsdann die Augenhöhlen mit mattem Rot ausgelegt, die Wangen nach Bedarf hell- oder dunkelbraun — und die Lippen . . .

Ja, wie wohl die Lippen?

Wieder können wir einen Unterschied gegenüber den sonstigen Filmgepflogenheiten feststellen: der japanische Filmdarsteller schminkt sich die Lippen überhaupt nicht, die Frau schminkt sich nur die Unterlippe. Aus welchem Grunde dies geschieht, habe ich nicht ergründen können; wahrscheinlich kommt hier ein altes Schönheitsideal zum Ausdruck, wie man denn ja überhaupt bei der Verschminkung an die Ausformung irgendwelcher geheimen Schönheits- und Charakter-Ideale zu denken hat. Auch im wirklichen Leben schminken sich die Geishas nur die Unterlippe: die Bühnen- und Filmgepflogenheit ist somit ganz und gar der Koketterie des echten Lebens entlehnt.

Weiter oben sprach ich davon, daß wir in Japan vergeblich so etwas wie einen „Salon" suchen würden, jenes behagliche Zimmer, in dem sich die Bewohner eines Hauses zu gastlichen Zwecken versammeln und ein wenig über den Tag hinweg zu geistreicheln versuchen. So leicht und einfach sich dieses Faktum auf dem Papier ausnimmt, so schwerwiegend ist es doch, wenn man sich monatelang in japanischen Häusern zu behelfen hat. Die Abwesenheit von Möbeln empfinden wir nur zu sehr, und dankbar begrüßen wir die Liebenswürdigkeit der Japaner, die uns ohne weitere Aufforderung etliche europäische Möbel in die Räume hineinsetzen. Sonst müßten wir unsere Lebtage auf weichen Matten verbringen, uns beim Essen niederknien — und die Nächte abermals auf Matten breitdrücken. Da die Wände durchweg von Papier sind, erfährt die Behaglichkeit einer zwanglosen Unterhaltung sowieso hinreichende Einbuße.

Aber all diese Monotonie des japanischen Wohnraumes drückt sich auch in der Filmregie aus: der japanische Film-Architekt hat eine sehr einfache Arbeit. Mag hier und da durch die Form des Ofens auch einmal der Raum eines Wohlhabenden sich von dem eines einfachen Bürgers unterscheiden, so ist doch darüber hinaus ein jeder Raum so rücksichtslos „normalisiert", daß für Variationen kaum „Zeit und Gelegenheit" bleibt. Ich habe bisweilen in den japanischen Filmateliers auch Durchblicke durch mehrere Räume gesehen, Durchblicke bis zu etwa 35 Metern Tiefe, — aber die Zimmer selbst glichen sich immer wieder: stets waren die Wände gleich hoch, die Räume nach bestimmten Verhältnissen ausgemessen, die Fenster unvariabel im Aussehen. Die Arbeit selbst wird dadurch weiter vereinfacht, daß unsere japanischen Kollegen wenig mit Kunstlicht arbeiten, dafür aber dem Tageslicht alle nur erdenkbaren Effekte abzugewinen wissen: ein japanischer Operateur ist der reine Tausendkünstler, wenn es darum geht, die Sonne in den Mond zu verwandeln.

Nur einer weiß auch mit dem Kunstlicht verschwenderisch umzugehen, nämlich der Kinobesitzer. In der Außenreklame leistet der japanische Kinobesitzer das Unmögliche, und er wird hierbei noch sehr unterstützt durch den eigentlich sonderbaren Umstand, daß in einer jeden japanischen Stadt alle öffentlichen Gebäude von Bedeutung in einer einzigen Straße zu liegen pflegen. Denke ich an die Hauptstraße in Kyoto, die etwa die Länge von anderthalb Kilometern haben mag, so liegen da nicht weniger als 18 bis 20 Lichtspielhäuser, rund 15 Theater, 6 bis

S Tempel, sehr viele billige Speisewirtschaften und noch viel Bijouterieläden nebeneinander. Fällt man aus dem einen Theater heraus, so stolpert man unweigerlich in das gegenüberliegende Kino hinein. Da nun jeder Vergnügungsunternehmer auf eigene Faust Reklame macht, so kommt hier ein nettes Tohuwabohu von Schall- und Lichtwellen zustande.

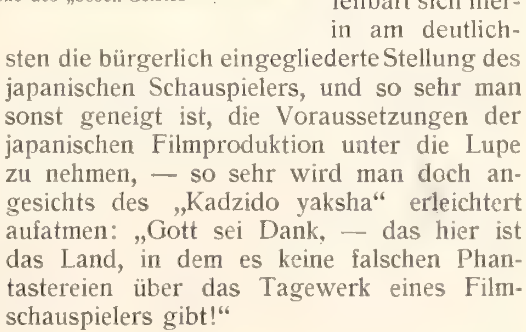
Und die Schallwellen stehen hierbei nicht zurück: an Lautsprechern vor den Kinos ist kein Mangel, und damit, wenn die Akustik wirklich einmal nachläßt, die Geräusche nicht etwa abebben, sind hier und dort die Straßenbäcker postiert, die selbstverständlich gleichfalls allerlei anzupreisen und anzubieten haben. In Kobe, in Tokio, in Nagasaki — überall herrscht das gleiche Bild, überall drängen sich die Reklamen neben- und übereinander. Und überall, betritt man das Kino, wird man von dem eigenartigen Klang der einheimischen Musikkapellen empfangen, den Samsing- und den Trommelgeräuschen, für die das europäische Ohr so gar keine Mitempfindung aufbringt. Erst vor kurzem hat ein Lichtspielpalast in Kyoto den Versuch gemacht, einen europäischen Kapellmeister und europäische Musik nach Japan zu importieren, und gegenwärtig ist man drauf und dran, zu studieren, ob die Einheimischen mit dieser Neuerung mitgehen wollen — oder ob sie die Gefolgschaft versagen.



Kunstvolle japanische Maske des „bösen Geistes“

Schon um 3 Uhr nachmittags beginnt die Abrollung des Programms, und um 11 Uhr wird der letzte Akt in die Trommel zurückgerollt. Meistens sind es ein amerikanischer und zwei japanische Filme, die das Programm ausmachen, hinzu kommt bisweilen noch eine aktuelle Woche, etwa der deutschen Deulig-Woche entsprechend, und für den ganzen Genuß schwanken die Eintrittspreise zwischen 20 Sen und 1,50 Yen.

Selbst an d e n Tagen, an denen die Darsteller erscheinen, gelten diese Preise; und das sind nicht nur die Tage der Premieren mit ihrem Blumenzauber, sondern auch gewöhnliche Spieltage. Da aber die Schauspieler ohne jeden romantischen Reiz sind, deutet man nur auf sie hin, macht sich gegenseitig auf sie aufmerksam, bleibt jedoch im übrigen — kühl bis ans Herz hinan ....



Und das, so scheint's, ist etwas, das am schwersten wiegt. Gewiß offenbart sich hierin am deutlichsten die bürgerlich eingegliederte Stellung des japanischen Schauspielers, und so sehr man sonst geneigt ist, die Voraussetzungen der japanischen Filmproduktion unter die Lupe zu nehmen, — so sehr wird man doch angesichts des „Kadzido yaksha“ erleichtert aufatmen: „Gott sei Dank, — das hier ist das Land, in dem es keine falschen Phantastereien über das Tagewerk eines Filmschauspielers gibt!“



Köpfe – und andere Kleinigkeiten

Sie meinen, ein Kopf ist keine Kleinigkeit? Sprechen wir nicht darüber. Und außerdem „Köpfe" allein, das klingt so nach Maximilian Harden, nach Politik und so, nicht wahr? Also deshalb schon. —

Zurück zum Anfang. Und aller Mode Anfang ist Paris. Es war aber einmal ein Mann und dieser hieß Antoine. Deshalb gibt es in Paris keine langen Haare. Ahnen Sie jetzt den Zusammenhang? Ich habe eine Aversion gegen das Wort „Bubikopf". Es sagt nichts, schlimmer noch, es macht lächerlich. Nehmen wir eine Dame mit grauem Haar. Da sagt jemand, sie trägt einen Bubikopf und man hat sofort den Eindruck deplacierter, gesuchter Jugendlichkeit. Sagt man dagegen kurzes Haar, so sind das zunächst auch nur drei Silben und ferner kann man sich dann sehr gut eine der vornehmen Amerikanerinnen vorstellen, die mit so unnachahmlicher Grazie ihr Alter und ihren grauen oder silbernen Kopf tragen. Gerade sie sind es, die immer wieder angenehm auffallen, in Paris, im Claridge, im Ritz usw.

Das kurze Haar nämlich ist durchaus keine Modeerscheinung von heute auf morgen, sondern eine von der Zeit geforderte bleibende Sache. Darüber muß man sich klar sein. Kein Mensch würde ernstlich erwägen, ob es noch einmal Schlepp-röcke für die Straße (und auch sonst, glaube ich) geben wird. Oder Riesenhüte, die durch Spieße von allen Seiten mühsam in der Schwebe gehalten werden. Nein, wir haben spät aber heftig endlich den Sinn der Zweckmäßigkeit entdeckt. Zweckmäßigkeit ist schön, sollte es wenigstens sein. Also kurzes Haar ist schön. Zu guterletzt liegt ja die Schönheit in Glanz und Fülle. Und dann einmal ehrlich: ist denn alles lange Haar schön? Durchaus nicht. Unser Auge ist schon so anspruchsvoll geworden, daß hängende Haarknoten und undisziplinierte Strähnen uns arg verstimmen können. In Paris braucht man das nicht zu befürchten. Da begegnet man nur den sorgsam gepflegten Köpfen mit kurzem Haar in unendlich viel Variationen. Dem „shingle" und dem american Beauty-Wuschelkopf. Dem glänzenden Madonnenscheitel und dem streng stilisierten Pagenschnitt. Noch vielem mehr. Monsieur Antoine sorgt dafür und er hat Geschmack. Man braucht ihn nur selbst anzusehen, um das zu wissen. Das Märchen von den zum Anzug passend eingefärbten Hunden erschöpft sich ja wohl bei Licht besehen in Halsschleifen, welche eben diese Hunde — — Das wären ja auch nur Capricen. Aber Monsieur Antoine hat wirklich Geschmack. Prinzessinnen von Geblüt und vom Film,



von Ery H. Gulden

Bürgerinnen der ganzen und der halben Welt demonstrieren es unaufhörlich ad oculos.

Nun kommt die bange Frage: Was macht man am Abend mit seinem Kopf? Berlin meint Perücke, Paris hat das hinter sich und dazu in dem Ausmaße nie gekannt. Zugegeben, es gab Wunderwerke, und wenn auf einem Berliner Fest eine Coiffure aus ziegelroten Federn Furore machte, so freute man sich der Idee und der (in diesem Falle wenigstens) Trägerin. Aber, wenn bei jeder Gelegenheit grüne, lila, weiße Büffelhaare, Kunstseidengewirre usw. aufgestülpt werden, so —.

Immerhin birgt sich hier der tröstende Gedanke: wer sie tragen will, muß kurzes Haar haben. Man kann bei der Frage ins Paradoxe geraten. Ich habe mich am Anfang geirrt, ein Kopf ist eben doch keine Kleinigkeit. Für Abendhüte hat man augenblicklich auch noch nicht das rechte Interesse. Vorläufig setzen wir also noch unsern Kopf durch, Oder klänge es nicht doch besser, wenn ich jetzt schriebe: Bubikopf? Was meinen Sie dazu?

Der Fall ist zu kompliziert. Beschäftigen wir uns mit den Kleinigkeiten. Die „accessoires“, das sind sie. Ach, eine Fülle! Taschen, Blumen, Ketten, Armbänder. Man muß mit ihnen rechnen. Die wirklich elegante Frau macht in bewußter Umwertung aller Werte hier die Nebensache zur Hauptsache. Aber sehet selbst!

Es gibt eine rote Saffiantasche mit goldenem chinesischen Drachen und eine große rote Nelke, die gehören zu einem sandfarbenen Anzug. (Wohl gemerkt „Anzug“ heißt auch Hut, Strümpfe, Handschuhe.) Es gibt eine hauchzarte fliederfarbene Batistgarnitur, das, was man einmal Kragen und Manschetten nannte, und einen riesigen Tuff Parma-Veilchen, sie gehören zu einem ganz schlichten marine Kleid. Es gibt eine geschlungene feingeschliffene Kette aus Rosenquarz, ein Sträußchen täuschend echt aussehender Robinien. Die werden zu einem weichen, schwarzweißgemusterten Mousseline de Soie-Kleid getragen. Und dann ist da eine Châtelaine aus Brillanten, wovon jeder, der sich dafür interessiert den Namen der Trägerin ablesen kann. Ein Paar riesiger Brillantboutons (die Mode findet zu Recht, die Reihe sei nach alle den Perlen wieder einmal an ihnen) und gelbe Rosen. Das alles verlangt nach schwarzem Crêpe Georgette.

Nun ist es an Ihnen, sich mit alledem abzufinden.



Phot.: d'Ora

Vom Bubikopf

In verschiedenen Tagesblättern, Wochenschriften und auch Monatsschriften des In- und Auslandes, konnte man in letzter Zeit eine Serie Pro- und Contraartikel lesen über die Berechtigung oder Unberechtigung des Bubikopfes, — und in beiden Fällen wurden ziemlich peinliche, ulkige, scharfe und auch öfters lächerliche Debatten geführt. Toll habe ich mich darüber amüsiert, — aber jetzt, da ich mich ausgelacht habe, möchte auch ich einmal etwas behaupten, damit die a n d e r e n lachen können . . .

Also meine verehrten Bubiköpfe — — Köpfchen — — Schädelchen — — — und Deezchen!!!

(„Hört! — Hört!")

Glaubt nicht, daß ich Euch schön finde, o nein, — — nur wenn Ihr jung, schlank, burschikos, mager und hübsch seid, geniert mich euer Köpfchen nicht! Aber wenn ich Euch alte, ausgewachsene Frauen mit Bubideezen herumhüpfen sehe, dann wird es mir übel! Ihr wirkt närrisch, unappetitlich, übertrieben und geziert. Ein Rollmops mit Schlagsahne!!!!!

Die Auswirkung kennt Ihr, nicht wahr?

(„Pfui! — Pfui!")

Die jetzigen Frauen „à la mode" scheinen zu vergessen, daß der größte Scharm für einen Mann das frischduftende, üppige, volle Haar ist, ja, es ist sogar einer von den allergrößten Reizen der Frau! Wißt Ihr, moderne Mädchen und Frauen, denn nicht mehr, was für eine Offenbarung und was für eine Apotheose es für einen Mann ist, wenn Ihr Eure glänzenden, wellenden Haare für ihn aufmacht und als eine goldene oder dunkle Pracht über eure Rücken und Schultern

So

←

GILDA GREY
im vorbildlichen
Dédosé

zum — Dédosé

Eine Philippika

von Adolphe Engers

(unterbrochen von den entrüsteten Leserinnen)

fallen läßt?! Wißt Ihr denn nicht, wie inbrünstig, die Entzückung eines Geliebten ist, wenn er mit seinem anbetenden Kopf in die Ergebenheit der allerfeinsten, allerherrlichsten, meistsubtilen und fragranten Fraulichkeit, die das Haar des Weibes formt, hineinsinkt?!

(„Schau! — Schau!“)

In dem Schatten meiner Locken —
Schlief mir mein Geliebter ein!

sagt Wolf in einem seiner schönsten Lieder, und was für ein dichterisches, inniges Empfinden liegt darin!

(„Hm! — Hm!“)

Und ist es nicht das Symbol von Reinheit und purer Jungfräulichkeit, wenn zwei lange, duftende Zöpfe bis weit über die Taille herunterhängen? Ist es nicht etwas Göttliches, wenn der dichterisch veranlagte Verliebte (alle Verliebten sind dichterisch veranlagt) mit zitternden Fingern versucht, die Zöpfchen zu lösen, um plötzlich seine Geliebte zum ersten Male im zartesten Reichtum der glänzenden, göttlichen Pracht des wellenden Haares zu erschauen? Sagt mir, ist es nicht so?

Ist es nicht ein Zeichen der perversen Dekadenz ...

(„Wie bitte?“ — „Wie bitte?“)

Ihr Mädchen und Frauen, die Buben und Männern ähneln wollen, seid Ihr denn noch richtige Weiber? Hat der „bobbed“ oder „shingled“ Kopf (wie der Amerikaner sagt), eine Zigarette zwischen die Zähne geklemmt, noch etwas Weibliches an sich?

Ihr müßt das selbst doch am besten wissen! Oder wollt ihr es nicht mehr wissen?

(„Wieso?“ — „Wieso?“)

Weil der Höhepunkt von „Chic“ und „Smartneß“ in dieser Zeit „pervers und keß dreinschauen“ heißt! Wenn Ihr auch innerlich anders denkt! So fiel

oder

SO

→



ELLEN KÜRTI
gleichfalls
dédosiert

mit dem Wort „Bubikopf“ auch das Wort „Puppenmode“ aus dem Himmel.

(„Aha!“ — „Aha!“)

Schaut Euch einmal Eure Glückspüppchen, die Ihr in Eurem Boudoirchen auf Puffen und Divan ruhen seht, genau an. Was für raffinierte, perverse, sinnliche Gesichter, nicht wahr? Was für heimtückische Verborgenheit, unausgesprochene Anormalitäten stecken darin! Die gemeinen, roten Perücken — die frechen, kessen Blicke, die schamlosesten Haltungen!

(„Oho!“ — „Oho!“)

O ja, ich weiß, Ihr besitzt auch welche, die zart, weich und weiblich sind, schlapp wie ein Gummiknüppel. Das sind Eure Pierrots mit verlebten, ausgebummelten Gesichtern, mit schlotternden Armen und Beinen, die, wenn Ihr sie in eine Ecke vom Divan schmeißt, kleben bleiben von Katerigkeit und sinnlicher Erschöpfung!

(„Uhu!“ — „Uhu!“)

Ich werde Euch mal was erzählen. „Es ist schon ziemlich lange her, vor dem Kriege noch, da lebte ich in Paris. Es war damals die große Mode, daß die „Demi mondaines“ sich auf der Straße und in Cafés mit Puppen zeigten. Ich habe sie öfters des Nachts im Maxim soupieren sehen, mit einer großen Puppe im Arm. Was sollte das bedeuten? Sie wollten unbewußt das Symbol verkörpern, kinderlos zu bleiben, und diese gottlose Leere mit einem Surrogat ausfüllen. Aber das waren wenigstens schöne, natürliche Puppen, wie die kleinen Kinder sie jetzt noch als Spielzeug besitzen, nicht solche perversen, schlappen, degenerierten Puppen wie heute.

Wenn ich Euch so dann und wann mit einer dieser perversen Puppen affektieren oder kokettieren sehe, muß ich mich öfters beherrschen, um nicht loszupoltern:

„Mensch, warte doch ab, bis Du ein echtes, gesundes, lebendiges Kind in die Welt gesetzt hast, aber quäle Dich nicht nutzlos ab mit so einem halbbackenen Ding aus Lappen mit roter Perücke und Kokotten-Gesicht! Denn die wirklichen Kokotten, die allabendliche Barkundschaft, haben, weiß Gott, anständigere „Poneims“, als diese durchtriebenen, raffinierten Puppen, welche man jetzt in den Boudoirs der schwächeren Hälfte, die das Wort „comme il faut“ so gerne benutzen, vorfindet!“

(„Frechheit!“ — Frechheit!“)

Glauben Sie mir, meine Gnädigste, Sie sind viel zu alt und zu fett, um einen Bubikopf zu tragen. Ja, ja, Sie!!!! Das ist zum K.... offer packen! Wie ist es möglich, daß alte proportionierte, fette Frauen, sich noch einen Bubidecz anfertigen lassen? Die Todesstrafe sollte man . . .

(„Jetzt gerade!“ — Jetzt gerade!“)

Ändern läßt sich die Sache ja doch nicht!

(„Nie!“ — „Nie!“)

Gut, dann rede ich jetzt über etwas, das sich auch nicht ändern läßt!

(„Hört! — Hört!“)

Eine neue Erscheinung der letzten Jahre ist zum Beispiel auch — wie soll man es eigentlich nennen . . aha . . das „Dédosé“. Dem Décolleté von früher muß man Platz machen für das „Dédosé“, für den nackten Rücken. Ich gebe gerne zu, daß bis jetzt Eurem entzückenden Rücken nicht genügend Ehre angedieh. Dichter haben Jahrhunderte lang nur die Schönheit Eurer Büsten besungen, aber selten oder nie die glänzende Pracht Eurer Rücken gespürt. Folianten existieren über die dichterlichen Enthüllungen Eurer Brüste, aber Lobgesänge Eurer Rücken, muß man mit der Laterne suchen.

(„Bravo!“ — „Bravo!“)

sieht die Rückkehr



Es ist, als ob Ihr durch die neue Dédosé-Mode dem Mann zuflüstern möchtet: „Du hast Dich bis jetzt blind geguckt auf meinen Brüsten, wird es jetzt nicht die höchste Zeit, daß Du mal Notiz von meinem entzückenden Rücken nimmst?“

(„Stimmt!“ — „Stimmt!“)

Eure jetzigen, unbedeckten Rüken beabsichtigen nur folgendes: Wir Männer stieren heute während der Diners, Soirées, Konzerte und Theatervorstellungen nur auf nackte Rücken, und die Herren Dichter werden später, wenn sie erst mal richtig orientiert sind, darüber überraschend poetische Bilder und Ausdrücke finden. Natürlich nur um — „up to date“ — zu bleiben. Es werden dann zum Beispiel sehr bald folgende Formeln entstehen:

„Er legte sein kahles Haupt an Ihren gewölbten Rücken“, oder:

„Er weinte schmerzlich und verbarg sein zitterndes Gesicht in Ihrem heftig wogenden Rücken“ usw.

zur Natur aus!



Den Rücken werden die Dichter vergleichen mit „glitzernden Schneefeldern“, „weißen Lilien“ oder „schrägen Narzissenbeeten“ . . .

(„Quatsch!“ — „Quatsch!“)

Wenn Ihr dann dem Mann den Rücken zuwendet, wird das kein Zeichen der Verachtung, sondern der Annäherung sein. Ihr wollt nicht mehr von vorne sondern von hinten bewundert werden! — Vielleicht kommt es noch soweit, daß Ihr Euch mit einem Manne nur noch mit zugewendetem Rücken unterhalten könnt, und bei vorgeschriebener Toilette während Festlichkeiten und Bällen redet Ihr nicht mehr vom „Décolleté“, sondern von Eurem „Dédosé“. Ihr werdet sehen, die Zeit ist nicht mehr weit, wo der Kavalier, der die Dame chaperonniert, nicht mehr neben ihr schreitet, sondern hinter ihr läuft, um eine schöne Rückenaussicht zu haben. Übrigens — jetzt, wo Ihr Euch so viel Mühe gebt, einem Mann zu ähneln, ist es nicht mehr als rationell, daß Ihr die Aufmerksamkeit von Eurer Büste ableitet.

(„Wir haben keine!“ — „Wir haben keine!“)

Das kommende Jahrhundert wird nicht das des „Kindes“, sondern das des „Rückens“ sein. Berühmte Modezeichner werden ihre Frauenstudien nicht „en face“ oder „en profil“ sondern „du dos“ zeichnen!

(„Niedlich!“ — „Niedlich!“)

Auf diese Weise schändet und entheiligt Ihr Eure Fräulichkeit! Ihr laßt Euch vom Friseur das schöne volle, glänzende und duftende Haar wegschneiden, wie lange Nägel, die überflüssig und störend sind, und vielleicht laßt Ihr Euch eines schönen Tages dazu verlocken, Euch auch den Busen . . .

(„Hinaus!“ — „Hinaus!“)

Keine Angst, die Natur wird mit der Zeit schon dafür sorgen, daß . . .

(„Faule Aepfel her!“ — „Faule Aepfel her!“)

Ich führte Euch vom Bubikopf bis zum Rücken, und wenn die Linie verlängert wird, so . . .

(„Pssst—pssst—pssst!“)

★

An dieser Stelle wird, wie die Schriftleitung bezeugen kann, Herr Adolphe Engers von den entrüsteten Leserinnen am Weitersprechen gehindert. Wir bedauern dies um so mehr, als durch die drohende Haltung der Damen mit und ohne Bubikopf und Dédosé uns die Möglichkeit genommen ist, auch noch die Photographie des Herrn Redners zu bringen: wir wollen Herrn Engers vor den tätlichen Beleidigungen schützen und werden die persönliche Bekanntschaft erst in dem Augenblick vermitteln, in dem uns versichert wird, daß die allgemeine Erregung sich besänftigt hat. Bis dahin weicht Herr Engers den faulen Aepfeln, den Hinausrufen und der Majorität.

Jedenfalls danken wir dem Herrn Redner für seine ebenso gehaltvollen wie mutigen Ausführungen.



MARGIT BARNAY

Was mir im Film am besten gefällt

VON LUIS SCHUBLEY

Diese Frage tönt mir oft und am meisten von zarten Frauenlippen entgegen, denn ich gelte als ein Mentor der Flimmerwand und besitze außerdem auf dem Gebiete des richtigen vorschriftsmäßigen Filmschauens, in der Peripherie meines Bekanntenkreises den Nimbus einer Kapazität.

Ich lasse dann über die Lippen meinerseits ein feines Lächeln spielen, nicht vielleicht weil mir das gut steht, sondern weil mir dieser typische Ausdruck der Ueberlegenheit immer hilft aus der Verlegenheit. Denn ich bin wirklich verlegen, weil ich tatsächlich gezwungen bin, etwas Geistreiches zu sagen, man erwartet dies ganz bestimmt von mir, und unter diesem ganz schauderhaften Gefühl der Erpressung bemühe ich mich darauf, so ungefähr in der Stilblüte eines Schopenhauers den Frager oder die Fragerin, je nach der Individualität, zufriedenzustellen. Aber sehen Sie, man ist immer enttäuscht, und der Glorienschein meiner Koryphäenschaft verblaßt bedenklich, aber das liegt eben daran, weil ich kein Stegreifdichter bin, ich kann nicht improvisieren und einesteils bin ich wieder zu gewissenhaft, um mich mit einer Lobestyrade auf den jeweiligen Filmstar aus dem Druck zu retten, denn ich weiß genau, man erwartet in der Regel von mir eine Bestätigung, oder zum mindestens ein Zugeständnis der eigenen persönlichen Ansicht und Auffassung. Ja, es ist ein Fehler! Jedem das Seine; aber wo immer hernehmen.

Heute will ich denn einmal versuchen, ganz zwanglos und ohne jegliche nach außen gehende Tendenz, aus der gesammelten Erfahrung eines zwanzigjährigen, zwangsweisen und freiwilligen Filmschauens zum besten zu geben nach dem oben angeführten Leitmotiv; vielleicht ist jemand unter den geschätzten Lesern und Leserinnen, der sich in seinen Anschauungen mit mir verwandt fühlt und dieselben Resultate sein eigen nennt, das sei mir dann hinlänglich Genugtuung für manche erlittene Verkennung.



Bevor die beiden soeben angeführten Dezennien noch verflossen waren, war ich so ein kleines Bürschchen von etwa zehn Jahren, — als ich zum ersten Mal zum Film kam; aber nicht unter den Gesichtspunkten wie Jackie Coogan. Daß ich damals nicht ebenfalls dessen Berühmtheit erlangte, lag leider daran, daß der Film zu jener Zeit ebenfalls noch in denselben Kinderschuhen steckte wie ich, und daß er außerdem nicht diese prachtvollen Paläste besaß, wie heute, sondern noch in einer ganz ordinären Jahrmarktsbude dem p. t. Publikum vorgeführt wurde. Man hätte also sicherlich mit so einem Wunderknirps nichts anzufangen gewußt, der ich allerdings auch gar nicht war, aber ich glaube, dem kleinen Jackie wäre es auch nicht besser ergangen, wenn er mein Altersgenosse gewesen wäre.

Doch muß ich sagen, daß für mich mein erster Weg zum Film vielleicht denselben Energieaufwand erforderte, wie für manch anderen, der heute mit den ganz normalen Zielen zum Filme strebt. Ich wollte ihn damals nur kennenlernen, und um dieses möglich zu machen, mußte ich über drei volle Stunden zu Fuß über Berg und Tal wandern. Das war so.

Eines Tages hörte ich, wie mein Vater, der Montierungsarbeiten im Wuppertale leitete, mit einem Bekannten über das in jenen Tagen sich erst publizierende Wunder der lebenden Photographie sprach, welches in einer Schaubude auf dem Jahrmarkt der drei Wegstunden von uns gelegenen Stadt Solingen zu sehen sei. Ich verstehe heute noch nicht, wie mir, damals um die sonstigen Dinge der Welt unbekümmerten Knaben, der Wunsch so brennend in die Brust sprang, gerade dieses Wunder unbedingt sehen zu müssen. Die Entwicklung zur Tatreife geschah noch in derselben Nacht und die Ausführung beschloß ich bereits für den nächsten Tag. Nachdem ich noch meinen Schulspezius zu diesem Plan überredet und dann vorher noch eine sorgfältig geheime Abhebung des Gut-

habens aus der tönernen Sparkasse stattgefunden hatte, pilgerten wir beide direkt über die Höhen der Wupperburg der Stadt Solingen zu. Wie gesagt, nach reichlich drei Stunden befanden wir uns endlich verstaubt und verdreckt mitten in dem Jahrmarktsrummel. Unser heißersehntes Ziel hatten wir bald im Auge, wir brauchten bloß die Richtung zu nehmen, wo ein Ausrufer mit der übermenschlichen Macht einer unglaublich heiseren Stimme fast selber wie ein Star aus der Umgebung seiner Konkurrenten ragte und mit den unbedingten Gebärden eines Biedermannes die Wunder der lebenden Photographie anpries, mit grauenhaften Schwüren zum Himmel empor dem Publikum beteuernd, daß hier jeder Schwindel ausgeschlossen sei. Nachdem wir beiden Knirpse uns die überzeugende Rhetorik dieses modernen Demosthenes ungefähr eine halbe Stunde angehört hatten, war auch in uns jeder Gedanke an einen eventuellen Betrug erstickt und hielten wir schon in Anbetracht unserer Wanderleistung einen derartigen Vertrauensmißbrauch für vollkommen ausgeschlossen. Der Stimmjongleur, als er die Nickel zwischen unseren Fäusten sah, bugsierte uns mit einer erstaunlichen Griffertigkeit zur Kasse und ehe wir noch zur Besinnung kamen, saßen wir schon in dem großen, mit schwarzem Samt ausgeschlagenen, langgestreckten Zeltraum. Nach einer Weile fiebernder Erwartung ging dann endlich der Zauber der lebenden Bilder los. Die Lichter gingen aus und die große viereckige Leinwand wurde ganz hell, ein geheimnisvolles Rattern setzte ein und ich sah mein erstes Filmbild, eine Reiterattacke; das Blechorchester spielte dazu die „Leichte Cavallerie", und dann kam das eigentliche Stück; es hieß „Die Reise nach dem Mond" und war eine parodistische Filmbearbeitung nach dem Roman von Jules Verne. Ich will es kurz machen, noch heute habe ich jeden Meter dieses Filmbandes im Gedächtnis und um eine geringe Vorstellung von dem Grade unserer Begeisterung zu geben, kann ich sagen, daß wir beide uns jedesmal nach Schluß einer Vorstellung in eine der Samtfalten verkrochen und bei Beginn der nächsten wieder verstohlen auftauchten. Und das wagten wir dreimal. Es war späte Nacht, als wir heimkamen, und doch ist mir darnach der himmellange Weg nur wie eine Viertelstunde erschienen. Mein Vater besaß so viel Verständnis, meine tiefe seelische Erregung und die traumhafte Nachwirkung der Illusion nicht durch eine Tracht Prügel zu zerstören. Im Gegenteil, vielleicht in der stummen Anerkennung meiner Tagesleistung fuhr er am folgenden Sonntag ebenfalls hin und nahm mich nochmals mit und ich konnte unter den gesteigerten Eindrücken der Erinnerung nochmals intensiver genießen.

Sie lächeln, doch glauben Sie, heute noch habe ich wenige Filmerlebnisse, die ich der tiefen Nachhaltigkeit des ersten Jugendeindruckes an die Seite stelle. Selbst nicht im Hinblick auf die Distanz der dazwischen liegenden allgemeinen Filmentwicklung von dem damaligen Anfang bis jetzt und trotz der dadurch bedingten gut fundierten Basis einer langjährigen Erfahrung und daß ich kaum je einen harmloseren Filmstreifen mehr erlebt habe. Heute noch verspüre ich jenes wunderschöne eiskalte Gruseln, wenn ich daran zurückdenke, wie die Professoren in das Riesenprojektil hineinkletterten, wie dann eine Schar von Matrosen diese kolossale Granate mittels Kranen in das Titanengeschütz einführten und alsdann den ungeheueren Schlund auf den Mond richteten und abfeuerten. Es war köstlich und doch ist es mir unbegreiflich, wie hoch damals schon die Ateliertechnik stand. Was könnte man heute bei der jetzigen Filmtechnik aus dieser prachtvollen Filmidee machen? Ich empfehle sie den Produzenten zur Repetition.

Doch das ist nicht der Endsinn der kleinen Geschichte. Das, was ich meine, ist dieses Schauen des Filmbandes mit allen Fasern der Seele und der ganzen begeisterten Kraft der Jugend, mit der glühenden Bereitwilligkeit und Aufnahme-Empfänglichkeit aus einem überquellenden Idealismus heraus; und das habe ich mir bis auf den heutigen Tag bewahrt, wenn sich auch selbstverständlich mit den Jahren der persönlichen Entwicklung, in der Parallele mit dem Film selbst, ganz andere Perspektiven eröffnet haben; trotz mancher interessanten Zwischenstufe und Pubertätserscheinungen beider angeführten Begriffe, des Subjekts und im Ingenium des Objektes.

Um dieses näher zu erklären, füge ich noch nachfolgende kleine Anekdote ein, die aber auch ein psyhchologisches Moment hat. Gleich nach meinem ersten Filmerlebnis wurden meine Eltern nach Wien versetzt. Im zweiten Bezirk, unmittelbar neben dem Prater nahmen wir Wohnung. Als ich zum ersten Male den Praterrummel besuchte, wurde da gerade ein sogenannter „Biograph" für ständig eröffnet. Alle vierzehn Tage wurde ein neues Programm gespielt und Sie können sich denken, daß ich dieses Dorado ausnützte. Nun kam allmählich auch die Periode, wo die Quelle der Filmproduktion schon reichlicher floß und die Erzeugnisse waren schon von beachtenswerter Bedeutung. Namentlich war es das sogenannte Filmdrama, zumeist aber nur dreiaktig. Da führten viele Theater den Modus ein, zur besseren Erklärung der mangelhaften Filmtexte und auch sonst zur vokalen Unterstützung und Untermalung in der Steigerung des Filmdramas einen Rezitator in Funktion treten zu lassen. In dem „Biograph" auf dem Wurschtelprater war es der dicke Pepi. Einstmals war er am Hofburgtheater Statist gewesen und hatte zusammen mit Sonnenthal und Lewinsky in den „Räubern" auf den weltberühmten Brettern gestanden; darum hielt man besonders den Pepi dafür befähigt, diesen edlen Beruf auszufüllen. Zu dieser Zeit aber zeigte der Pepi bereits die offensichtlichen Symptome einer unheilbaren Herzverfettung und da er schon von Natur aus ein sehr schmalziges Organ besaß, so suchte er eine bessere Modulation seiner Stimme dadurch herbeizuführen, indem er im Laufe des Tages seine Kehle mit ungezählten Vierteln Grinzinger in der gegenüberliegenden Praterweinschänke begoß, natürlich nach innen. Den vollen Genuß von der Wirkung seiner Methode hatten immer die Besucher der letzten Vorstellungen. Mich traf auch einmal das Schicksal, um diese Zeit das

Theater zu besuchen. Es war eine Ehebruchsgeschichte. Ein Graf liebte eine Tänzerin und verstieß seine ihn über alles liebende Gemahlin. Als er dann endlich sein Unrecht eingesehen, war es zu spät, denn die Gräfin hatte gerade aus dem Giftfläschchen getrunken. Pepi aber nun übertraf sich selbst, er wetterte und verfluchte den Grafen in den ungeheuerlichsten Extempores und er säuselte und winselte mit der Gräfin zum Erbarmen; ich war gänzlich sprachlos, und zu meinem Erstaunen fand das im Publikum nicht die geringste Beanstandung, im Gegenteil, alles zerfloß in atemlosem, tiefem Mitgefühl. Als dann aber Pepi bei der Sterbeszene der Gräfin die letzten Worte derselben mit wirklich tränenerstickter Stimme in das Publikum hineinschluchzte und dann den zu spät kommenden Grafen an der Leiche zusammenbrechen ließ, mit einem Aufschrei, den er mit der ganzen schmalzigen Kraft seines herzverfetteten Organs hervorbrachte, da faßte mich die Komik mit unwiderstehlicher Gewalt und ich brach in ein schmetterndes Gelächter aus. — Aber niemand stimmte mit ein und wie ein greller Mißakkord flatterte mein Lachen durch den Raum, mit einem rohen Griff die ganze Stimmung zerreißend. Und das sollte augenblicklich gerochen werden. Mehrere kampferprobte Arme, die etlichen Pülchern angehörten, welche mit ihren Gschpusis engumschlungen, in tiefer Rührung versunken in meiner Nähe saßen, langten nach meiner hinteren Kragenseite, und Stimmen brüllten: „Raus mit dem Lackel, hauts eam oane eini!" Es war ein Glück, daß ich einen Eckplatz hatte, denn mit knapper Not gelang es mir, zu verschwinden. Für den Pepi aber, mit dem ich ganz gut Freund war, war ich seitdem nur noch ganz gewöhnliche Wiener Luft. Aber trotzdem, er hat es fertig gebracht, mit seinem weinseligen Ueberschwang sein Publikum in die tiefgehendste Stimmung zu versetzen und kam auch wirklich nur eine Summierung von harmlosen Gemütern in Betracht, so waren diese, wie auch heute noch, immer in der Mehrheit und ich glaube fest, daß ich in der Vorstellung tatsächlich nur die einzige Opposition war.



MARIA CORDA

Darum muß ich betonen, daß, wenn ich ausführe, was mir im Film am besten gefällt, ich eigentlich die ganz persönlichen Reflexionen meiner inneren Gefühlseinstellung preisgebe und nicht von dem allgemeinen Standpunkte des Filmrezensenten aus urteile, der mit einer Unmenge von Gesamtfaktoren rechnen muß.

Aber ich habe doch die Hoffnung, daß ich im seelischen Einklang mit manchem Filmfreund und mancher Filmfreundin stehe und mit ihnen die gleiche Wertung der künsterischen Schwingungen im Filmschauen gemeinsam habe.

Der Film wird heute in gedrängter Fülle auf den Markt geworfen und da entsteht ganz selbsttätig die Frage nach einer einwandfreien Unterscheidung zwischen echtem Kunstfilm und Durchschnittsware. Ich will nun ganz wahllos aus dem Gedächtnis einige Filme der letzten Erscheinungsperiode herausnehmen, ohne einen bestimmten Idealfilm anzuführen. Die Nibelungen; — in dem gesamten großen Filmwerke hatte ich die Auslösung des höchsten künstlerischen Genußaffektes in dem einen Moment, wo die besiegte Brunhild in Worms hält und nun Siegfried von Gunther Kriemhilds Hand erlangt, mit dem Ausspruch: Ich habe mein Wort gehalten! Hierbei dreht sich, wendet sich Brunhild jäh und unvermittelt um, die dunklen Augen blitzen auf in einem verhängnisvollen Ahnen! — Das war meisterhaft! Auf wessen Konto dieser prachtvolle Moment, dem der Regie oder Hanna Ralphs selbst, ist gleichgültig, er war da. Meine zweite tiefe Erschütterung war der Tod, das Sterben Siegfrieds. Es

war unvergleichlich, wie es auch nur der Film bringen kann. Ich weiß, viele werden sagen: Aber nein, das Schönste, das Grandioseste war doch die fabelhafte Darstellung des Drachenkampfes! Gewiß! Meinetwegen! Es ist ganz individuell.

Zum Beispiel in dem wunderbaren Ufafilm „Michael", da ist die Szene, wo die Fürstin Zamikow, Nora Gregor, zu dem Meister gekommen ist, um sich von ihm malen zu lassen und abschlägig beschieden wird. Sie nimmt wieder ihren Mantel um und will gehen; da wagt sie es, ihm ihre Hand zum Abschied zu reichen, schüchtern, hilflos, mit einer halbausgeführten Geste; und diese Geste war von einer einzigartigen, wunderbaren Aesthetik, denn nichts hätte die hohe künstlerische und gesellschaftliche Bedeutung des Meisters schärfer charakterisieren können, als wie dieser unendlich subtile zarte Moment. Diese Streiflichter können auch in der humoristischen Nuance enthalten sein. In der „Othello-Verfilmung" hielt ich für den wertvollsten Höhepunkt diejenige Szene, wo Cassio (v. Alten) mit Jagow (Kraus) in der Schänke ist. An einem hinteren Tische sitzen zwei Zecher, die sich über den Prahler Cassio lustig machen. Dieser nicht mehr zu übertreffende Ausdruck des Spottes in den beiden Gesichtern, die Wirkung durch eine geradezu vorbildliche Maske erhöhend, dazu das ausgezeichnete Gegenspiel Cassios! — Einfach eine prachtvolle Regieleistung. v. Alten in „Danton" als Marquis vor dem Tribunal, wo er dem Revolutionär sagt: „Wasch dir die Finger, bevor du meinen Namen schreibst." Dann Jannings als Danton im Kerker an der Mauer lehnend. Denselben Künstler als Ombrade in „Tragödie der Liebe" mit Gaidarow und Mia May; eine sich überbietende Fülle solcher Momente. Fein, fein, muß ich dann oft für mich sagen, trotz des Kopfschüttelns meines Nebeneinanders.

Sehen Sie, das sind für mich die unschätzbaren Perlen und Edelsteine aus den Kulminationen in der künstlerischen Wertungskurve des Bildstreifens. Ich besitze eine untrügbare Sensibilität in der Unterscheidung der Wechselwirkungen in den seelischen Schwingungen einer echten, wahren Künstlerschaft bei einem derartigen Höhepunkt im Filmbilde.

Gerade darum konnte mich der kleine Coogan in manchen seiner Filme aufs tiefste erschüttern, trotz einer deplacierten, törichten Voreingenommenheit diesem wirklichen Genie gegenüber; denn der überspringende Funken eines wirklichen Gottesgnadentums ist in der Trennung von der eingedrillten Geste und Theatermache am klarsten zu unterscheiden. Welch drängende Fülle und sprudelnden Reichtum zeigt Frau Mia May in ihrem auf das feinste ausgeglichenen Spiel, gepaart mit einer vollendeten Noblesse und lichten Reinheit, in dem Film „Die Liebesbriefe der Baronin S." Trotz mancher bedenklichen, kinomäßigen Verflachung des Filmstoffes. Das ist die abgeklärte Resultatleistung einer hochwertigen, ausgereiften Künstlerschaft, wie auf gleicher Stufe stehend, sie heute nur noch Henny Porten erreicht hat.

Und hierin liegt sicherlich eine beweiskräftige und haltbare Widerlegung gegen eine vielleicht überwiegende Ansicht: der Film könne doch nicht ausschließlich nur aus einer Anreihung und Kompression von derartigen Delikatessen sein, bestimmt für einen kleinen Kreis ausgesprochener Genießer und sogenannten Filmroués? Dieser oder diese will raffinierte Toiletten sehen, dieser überhaupt nur schöne Frauenbeine, jener Kampf und Totschlag! Gewiß, jedem nach seinem Geschmack, und dieser ist bekanntlich sehr verschieden; so wird es wohl auch noch sehr lange bleiben. Ich weiß, aber damit soll noch lange nicht ausgeschlossen sein, daß sich eine Gemeinschaft von kunsthungrigen und kultivierten Menschen heranbildet, deren Ideal die echte, reine Linie der Schönheit ist, strebend nach einer bewußten Erziehung und Einstellung auf solche Gesetze eines ethischen Filmschauens und die dadurch ganz selbsttätig eine durchgreifende Forderung nach dem idealen, vollwertigen Kunstfilm unterstützen.

Es wird natürlich immer Leute geben, die an einer Caruso-Grammophonplatte gar keinen Geschmack finden und die Platte „Beim Zahnarzt" jeder anderen vorziehen. Und so ist es beim Film. Ich kann den größten Prunkfilm an mir vorüberziehen lassen ohne jede Schwingungen einer inneren Teilnahme, wenn er arm ist an solchen hochlinigen, goldechten, künstlerischen Feinheiten; seien die Explosionen und Spannungsreize gewaltiger Geschehnisse noch so wuchtig und überstürzend.

Nur dies allein ist es, was mir die Spannkraft am Filmschauen nicht verleidet und ich bin glücklich, diese Fertigkeit errungen zu haben. Freilich, es ist nicht leicht; aber ich wünsche sie von Herzen jedem ehrlichen Kinofreunde.



Die Abenteur des Herrn Leblanc

von Paul Ickes

I.

Der Tod des Herrn Leblanc



Als Richard Leblanc an diesem Morgen zur Zeitung griff — er war gerade erst aufgestanden und fühlte noch die Nachwehen einiger rebellischer Flaschen St. Germain d'Esteuil in den Haarwurzeln —, da fuhr er bestürzt zurück: wie war denn das möglich? Er rieb sich die Augen, ließ sich etliche Tropfen scharfer Lavendelessenz auf die Stirn fallen, verschränkte die Finger beider Hände ineinander und ließ sie mehrmals gut und vernehmlich knacken, griff darauf wieder zum „Matin" und las doch nichts anderes, als er hier das erste Mal entdeckt hatte, nämlich . . .

Gestern abend um die zehnte Stunde wurde der bekannte Detektiv Richard Leblanc auf der Rue Jacob von einem leichten Unwohlsein befallen. Das Uebel zwang ihn, von der Rue Jacob eine Droschke zu benutzen, um sein in der Rue Laborde gelegenes Heim zu erreichen, doch verschied der berühmte Kriminalist bereits auf dem Wege dorthin und mußte wegen der vorgerückten Tageszeit dem Sanatorium von Dr. Bonhomme, Rue Montalivet, zugeführt werden.

Richard Leblanc überlegte: — er hatte um sieben Uhr seine Wohnung verlassen, war um halb acht bei Madame Richepin eingetroffen, hatte dort . . . hatte dort . . . soupiert, nun ja, — eben soupiert . . . Denn auch ein Kriminalist von seinem Rufe mußte bisweilen essen und trin-



Richard Leblanc las doch nichts anderes, als er im „Matin" das erste Mal gelesen hatte . . .

ken . . . Und dann war er, da das Souper sich bis in die frühe Morgenstunde ausdehnte und etwas reichlich mit Alkohol durchsetzt war, so um vier Uhr herum heimgekommen. Die Portiersleute hatten ihn nicht zurückkehren sehen, denn er gehörte zu den wenigen Mietern des Hauses, die sich im Hinblick auf ihren Beruf einen Hausschlüssel zu erkaufen verstanden hatten . . . Jedenfalls war es vier Uhr geworden . . . Und jetzt, um zehn Uhr, lebte er immer noch... Und doch stand dort im „Matin" . . ., daß er bereits vor zwölf Stunden in einer Droschke sein Leben ausgehaucht hatte . . .

Sonderbar war das . . . Was war da zu tun?

Jeder andere Sterbliche hätte nur einen Einfall gehabt: er wäre sofort zum Telephon gelaufen und hätte entweder beim Arzt, oder bei der Polizei . . . oder sonstwo mitgeteilt, daß er in keiner Weise gestorben sei. Aber Herr Leblanc fand einen so selbstverständlichen Schritt für unter seiner Würde, — er überdachte scharf und eingehend, welche Maßnahmen seinem Ruf als besten Kriminalisten Frankreichs am zweckdienlichsten sein würden, und er kam zu dem Schluß, daß es ratsam sei, sich erst einmal seinen Doppelgänger im Sanatorium Bonhomme anzusehen. Darüber beruhigte er sich sehr beträchtlich, verzehrte in Ruhe sein kleines Frühstück, schärfte der Wirtschafterin Amélie Tufftar ein, nie und nimmer ans Telephon zu gehen, mochte man dort auch schellen wie zur Messe in der Notre Dame, — und begab sich dann, bewaffnet mit seinem graziösen Knötchenstock, auf die Straße, um die erforderlichen Erhebungen anzustellen und dann seiner vorgesetzten Dienstbehörde bereits mit den nötigen „Unterlagen" dienen zu können . . .

Das war um elf Uhr, — aber um halb zwölf war Herr Leblanc noch keinen Schritt weiter gelangt in seinen Bemühungen. Dr. Bonhomme war ein sehr sympathischer Herr mit anerkennenswertem Schmerbauch, jedoch ohne eine Spur von kriminalistischem Instinkt.

„Ich möchte den toten Leblanc sehen!" sagte Richard Leblanc zu Herrn Bonhomme, „er war ein guter Bekannter von mir, — und mich betrübt sein so plötzliches Hinscheiden in kaum zu schildernder Weise!"

Herr Dr. Bonhomme hob betrübt die Schultern: „Alle Welt fragt heute nach Leblanc . . . Aber ich bedaure: der Leichnam ist eine Stunde nach seiner Einlieferung abgeholt worden!"

„Abgeholt — ?" staunte der lebende Leblanc. „Ich bitte Sie, von wem ist er abgeholt . . . und wohin?"

„Von seiner Gattin, mein Herr . . . O, wie die gute Dame geweint hat! Ich mußte sie sehr trösten . . . Und sie fragte mich, ob es ein Wiedersehen nach dem Tode gäbe —" erwiderte Dr. Bonhomme.

„Und was haben Sie geantwortet?" forschte Richard Leblanc.

„Natürlich! — habe ich geantwortet. Natürlich gibt es ein Wiedersehen nach dem Tode! Man spricht ja als Arzt so oft gegen seine Ueberzeugung, lieber Herr, so daß es auf eine Lüge mehr nicht ankommt, nicht wahr?"

„Unsinn," warf der lebende Leblanc ein, „ich meine, Sie konnten doch den Toten nicht ohne weiteres herausrücken. Wie hat sich die Dame legitimiert? Sie hatte sicherlich keine Legitimation bei sich, nehme ich an."

Dr. Bonhomme lächelte gutmütig: „Ach, Legitimation, mein Herr! Wenn Sie die Nachricht erhalten, daß Ihre Frau irgendwo liegt, dann stecken Sie sich auch nicht erst Ihren Trauschein oder den Militärpaß ein, — Sie laufen von Haus weg, wie Sie gehen und stehen!"

„Hören Sie," widersprach Richard Leblanc, „mir könnte das nicht passieren! Ich habe keine Frau, ich bin nicht verheiratet! Aber wenn ich eines Tages auf der Straße umkommen würde, würde mich infolgedessen auch keine Frau vom Sterbelager weg reklamieren können! Gestatten Sie also, daß ich mich vorstelle: — mein Name ist Leblanc!"

„Freut mich", sagte Dr. Bonhomme mit einer leichten Verbeugung. „Sie sind ein Verwandter des Toten, ja?"

„Ich bin der Tote selbst!"

Dr. Bonhomme wurde stutzig; ein Arzt ist ja stets mit der Vermutung bei der Hand, daß bei der übrigen Menschheit irgendetwas nicht stimmt. Also faßte Dr. Bonhomme den Kriminalisten scharf ins Auge, retirierte zu seinem Schreibtisch und faßte hier wie absichtslos unter die überspringende Kante der Platte.

Richard Leblanc lächelte: „Klingeln Sie nur nach einem Diener, mein Herr", sagte er mit weicher Stimme. „Sie haben es nicht mit einem Verbrecher oder einem Irrsinnigen, sondern mit dem echten Leblanc zu tun. Ich habe vor einer Stunde aus der Zeitung erfahren, daß ich gestern abend gestorben sein soll."

„Und Ihre Legitimation — ?" fragt der Arzt.

„Gut so," nickte Leblanc, „von den Ehrlichen verlangen Sie Ausweise, von den Unehrlichen nicht! Fahren Sie als wohlgelagerter Bürger nur so fort, Herr Doktor! Sie werden uns mit dieser Methode polizeilich viel zu schaffen machen! Aber hier ist meine Karte... Sehen Sie diese Photographie, vergleichen Sie sie mit mir . . . Und geben Sie mir ein Stück Papier, damit ich Ihnen meine Handschrift zeigen kann. Ich tue mehr, als ich nötig habe. — aber ich will Sie überzeugen!"

Dr. Bonhomme starrte seinen Besucher schweigend an, darauf trat er ganz dicht an ihn heran, um zu sehen, ob der Bart nicht angeklebt sei . . ., und schließlich gab er zu: „Ich bekenne, daß ich übertölpelt wurde, mein Herr . . . Was verlangen Sie von mir?"

„Zunächst möchte ich wissen, woran der Unbekannte gestorben ist?" fragte Leblanc.

Dr. Bonhomme hob die Achseln: „An Herzschlag, -- ich habe nach dem Augenschein geurteilt!"

„Und das Attest haben Sie ausgestellt, wie?"

„Ich fand kein Bedenken, — zudem wurde der Tote von seinen Freunden agnosciert . . ."

„Wie hießen die Freunde?"

„Ich bitte um Verzeihung," sagte Dr. Bonhomme kleinlaut, „ich habe mir die Namen nicht gemerkt. Aber ich betone, daß sie legitimiert waren . . ."

„Wodurch — ?"

„Durch Postausweise, Herr Leblanc . . ."

Der echte, lebende Leblanc näherte seinen Mund ganz dicht dem Gesicht des eingeschüchterten Arztes. „Wissen Sie," sagte er, „daß Sie einen Schritt vor dem Zuchthaus stehen, Herr Bonhomme? Ich werde versuchen, die Angelegenheit, soweit Sie davon betroffen werden, diskret zu behandeln, — aber sehen Sie nicht ein, daß Sie sich zum Mitschuldigen eines Verbrechens gemacht haben? Dieser Herr Leblanc, dem Sie den Totenschein ausgestellt haben, ist — vergiftet worden!"

„Vergiftet — ?"

„Jawohl, vergiftet! Man hatte ihm irgendwo in der Nachbarschaft der Rue Jacob ein Giftgemisch verabfolgt, dann hatte man . . . warten Sie, lassen Sie mich sehen, wie sich alles entwickelte . . . Lassen Sie mich sehen . . ." — Richard Leblanc schloß die Augen, verweilte in dieser malerischen Pose einige Sekunden, öffnete dann die Lider wieder und fuhr fort: „Dann hatte man ihn in eine Droschke bugsiert und dem Chauffeur die Anweisung gegeben, ihn nach der Rue Laborde zu schaffen . . . Unterwegs verschlimmert sich der Zustand, der Kutscher – nein, der Chauffeur bringt den Regungslosen in Ihr Sanatorium . . . und wird hierbei von den Schurken beobachtet, die dem Wagen heimlich gefolgt sind. Diese beiden Gauner . . ."

„Zwei — ?" warf Dr. Bonhomme verwundert ein. „Warum zwei?"

„Warum drei?" fragte Leblanc ebenso verwundert. „Es gehört zu den festen Vorstellungen der Kriminalpolizei, bei solchen Verbrechen zwei Uebeltäter vorauszusetzen; einer wäre zu wenig, drei wären zu viel . . . Die beiden Gauner also beobachteten die Ablieferung des Toten und benachrichtigen jetzt eine übelbeleumundete Frau . . ."

„Verzeihung," unterbrach Bonhomme den kombinierenden Detektiv, „ich bitte tausendmal um Entschuldigung . . . Aber — warum war die Frau übel beleumundet?"

„Sehr einfach," entgegnete Leblanc, „eine Frau mit gutem Ruf gibt sich nicht mit diesen beiden Kerlen ab, — außerdem ist die Polizei berechtigt, von einer Frau schlecht zu denken, wenn sie einen Toten als ihren Mann ausgibt, einen Toten, Herr Doktor, der sich nicht mehr wehren kann!"

„Ja — so", sagte der Arzt überzeugt.



„Ich bin der Tote selbst!" sagte Richard Leblanc zu Dr. Bonhomme

„Die Frau also erscheint nach einer Stunde und wimmert Ihnen die Ohren voll, sie erzählt sogar, daß er immer am Herzen gelitten hat —“

„Stimmt!“ sagte Dr. Bonhomme.

„Da haben Sie's ja,“ triumphierte Richard Leblanc, der plötzlich aus seiner Pose des „Sehenden“ fiel und wieder Mensch unter Menschen wurde, „da haben Sie's ja! Natürlich haben Sie dem Weib alles geglaubt und waren nun bereit, den Totenschein auszustellen. Damit ist eine Person aus der Welt geschafft, unter meinem Namen, — irgendwo im weiten Paris wird sie eingescharrt . . .“

„Wir werden einen Steckbrief erlassen“, sagte Dr. Bonhomme entschieden.

Richard Leblanc, der lebende, nickte mit boshaftem Lächeln: „Einen Steckbrief — das ist nicht so übel . . . Hinter wem denn aber, he?“

Darauf mußte der Arzt beschämt schweigen . . .

*

So also stand der Vorfall, als Richard Leblanc bei seinem Vorgesetzten, dem Oberinspektor Pollard, Bericht erstatten wollte. Leblanc kam indessen gar nicht zu Wort.

„Lieber Herr,“ empfing ihn Pollard, „wenn Sie Reklame brauchen, so bedienen Sie sich bitte geschmackvollerer Mittel, ja?“

Leblanc also mußte mit einer Verteidigung beginnen. „Eine Reklame, Herr Oberinspektor?“ fragte er konsterniert. „Ich wüßte nicht, daß ich eine Reklame nötig hätte.“

„Sie haben uns den ganzen Vormittag im Unklaren gelassen“, beharrte André Pollard. „Sie waren telephonisch nicht zu erreichen, so sehr wir Sie auch über Ihren Tod befragen wollten. Dr. Bonhomme teilte uns mit, daß Ihre Frau Sie heimgeholt hätte . . .“

„Ich bin doch gar nicht verheiratet“, begehrte Leblanc auf. „Dr. Bonhomme ist düpiert worden, — es handelt sich um ein Verbrechen, Herr Pollard! Eine mysteriöse Vergiftungsaffäre hat mich in den Mittelpunkt gerückt, ohne daß ich bis heute früh eine Ahnung davon hatte!“

„Und wer ist der Tote?“ forschte der Oberinspektor.

„Ich habe keine Ahnung!“

„Gut“, entschied der Oberinspektor. „Sie haben keine Ahnung, einverstanden. Sie bekommen sowieso für den laufenden Monat Ihr Gehalt, weil Sie es nun einmal weghaben. Ich betrachte Sie nichtsdestoweniger als Toten, Herr Leblanc, bis Sie mir nachgewiesen haben, daß nicht Sie, sondern ein anderer an Ihrer Stelle vergiftet wurde. Bringen Sie mir den Beweis, dann will ich Ihnen glauben . . . Bis dahin . . . au revoir, mon cher!“

„Ist das Ihr letztes dienstliches Wort an mich?“ vergewisserte sich der Kriminalist.

„Insofern ich mit einem Toten überhaupt noch dienstlich reden kann“, bestätigte Pollard und beugte sich wieder über seine Akten.

Richard Leblanc ging ohne Gruß hinaus.

Es ist peinlich — so dachte er im Korridor —, daß ich, obwohl ich den Mord an der kleinen Evangeline Fresnaud aufdeckte und die Bankunterschleife von Saint Mihiel eruierte, einen so blöden Chef wie diesen Pollard habe. Ganz Frankreich ist sich darin einig, daß ich der bekannteste und tüchtigste Kriminalist dieses undankbaren Landes bin, aber die lächerliche republikanische Regierung tut nichts, um mich an den leitenden Posten des Sicherheitsdienstes zu berufen; dort sitzen Trottel vom Schlage Radeaus und Pollards. Ich verstehe es: sie wollen mich unterdrücken; der „Matin“ hat mich auch anläßlich meines Todes als den bekannten Detektiv Frankreichs bezeichnet. Das geht gegen ihren Geschmack. Sie wollen mich ducken . . . Und darum behandeln sie mich so ungnädig, diese Laien! Aber schließlich ist es meine Aufgabe, ihnen zu zeigen, daß ich wirklich noch lebendig bin; sie sollen nicht umsonst ihren Spott mit mir treiben wollen!

„Guten Tag, Leblanc!“ wurde er in dieser Sekunde tiefster Nachdenklichkeit aufgeschreckt.

Er sah auf; sein Kollege Guémin stand vor ihm.

„Guten Tag, Guémin. Ich bin sehr verdrossen . . .“, sagte er zu dem Kollegen. „Pollard hat mir aufgegeben, ihm zu beweisen, daß ich noch am Leben bin.“

„Und das fällt Ihnen schwer, wie?“ erkundigte sich Guémin liebenswürdig. „Kein Wunder . . . Die Presse, die jedermann totschweigen kann, kann auch jedermann totsagen.“

„Das ist es nicht“, schüttelte Leblanc den Kopf. „Aber stellen Sie sich vor: ein Mann bekommt den Totenschein auf meinen Namen, er wird in diesen Tagen irgendwo bestattet, — man kann seine Leiche, um eine Aufdeckung der Schandtat zu verhindern, in einer Kiste nach Troyes oder nach Marseille verfrachten, überall muß der Totenschein anerkannt werden . . . Ich kann mich ja nicht davor retten, daß nur e i n Leblanc g e b o r e n , aber z w e i b e g r a b e n werden. Verstehen Sie diese Willkür der verbrecherischen Natur?“

Roland Guémin verneinte. Und Leblanc fuhr bekümmert fort: „Die Bosheit Pollards gleitet an mir ab, er ist ein Kretin, den Gott in seinem Zorn auf den Platz eines Oberinspektors gesetzt hat. Aber Bonhomme weiß nicht, welche Zeugen sich für die Identität des ermordeten Mannes gemeldet haben. Und wüßte er deren Namen, so wären es falsche. Es ist ja klar, daß die Verbrecher, die den Armen vergiftet, die Frau herbeigeholt und dann sich aus der Schlinge gezogen haben, nie mit ihren wirklichen Namen herausgetreten wären.“

„Ich verstehe von all dem gar nichts“, beteuerte Guémin. „Erzählen Sie doch einmal ausführlich, was sich zugetragen hat — und welcher Mann ermordet wurde!“

So wurde Guémin zum Mitwisser um diese geheimnisvolle Angelegenheit. Und er fragte, als Richard Leblanc geendet hatte: „Was meinen Sie wohl, Leblanc, was geschehen wäre, wenn man den Vergifteten einfach im Sanatorium von Dr. Bonhomme gelassen hätte? Wäre das nicht viel einfacher gewesen, als dieser letzte Damenbesuch bei dem Toten? Welchen Sinn kann dieses Theater um einen falschen Leblanc haben?“

„Oh,“ entgegnete Leblanc erregt, „das ist doch klar, — das ist doch sonnenklar!“

„Und wieso?“

„Sehen Sie,“ erklärte der Detektiv mit lebhafter Gestikulation, „ich bin nun einmal gefürchtet unter diesen . . . diesen Leuten dort unten, nicht wahr? Nun also! Man hat versucht, mich zu beseitigen!“

„Gestatten Sie, Leblanc . . . !“

„Warten Sie, warten Sie!“ unterbrach Leblanc den Kollegen, der etwas sagen wollte. „Ich sehe den Vorgang ganz klar vor mir: man hatte eine Abneigung gegen mich und wollte mich beseitigen. Man wußte, daß ich um die und die Zeit in dem und dem Lokal verkehre — oder aber auf dem Wege dorthin bin . . . Also wollte man mich auf dem Wege dorthin verschwinden lassen. Wie nun? Man e r s t i c h t Richard Leblanc nicht wie einen Metzgergesellen aus Vincennes, nicht wahr? Wenn man Richard Leblanc e r s c h i e ß t, so hört man das Echo des Schusses bis ins Elysee — und der Präsident zuckt zusammen . . . Also mußte Leblanc eines zufälligen Todes sterben. Aber das war nicht so leicht, denn ich lasse mir zufällig nichts Zufälliges beibringen, kein Giftchen, nichts, nichts. Und das wußten die Leute. Was taten sie? Sie suchten einen Unbekannten, einen von jenen, die niemand vermißt. Und als sie ihn gefunden hatten, da flößten sie ihm das totbringende Mittel ein, — eine Kleinigkeit, ihm selbst unbemerkt, aber ausreichend, ihn nach Verlauf von einigen Minuten zu töten. Als die Ohnmacht beginnt, finden sie in dunkler Straße eine Droschke, laden den Mann ein und geben meine Adresse an. Heimlich folgen sie dem Wagen, bemerken, daß der Tote bei Bonhomme abgeliefert wird — und holen das Weibsbild her-



„Lieber Herr,“ empfing ihn Pollard, „wenn Sie Reklame brauchen, so bedienen Sie sich bitte geschmackvollerer Mittel, ja?“

bei, das mich — oder vielmehr den Namenlosen herausbetteln soll."

„Eine feine Kombinantion!" lobte Guémin anerkennend.

„Das ist noch nicht alles", nickte Leblanc befriedigt. „Das ist ja erst die leichtere Hälfte des Spiels. Die schwerere war, gleichzeitig auch mich verschwinden zu lassen. Jetzt konnte man mir einfach ein Loch in den Balg brennen oder rennen. Denn man wollte ja meinen Leichnam nicht auf der Straße liegen lassen, sondern sich auf den berufen, der bereits ärztlicherseits durch Bonhomme registriert worden war. Man wollte also mich in einer stillen Straße überfallen, mich kalt machen und den Rest von mir in die Seine oder sonst wohin schmeißen. Man würde mich nie vermissen, da ich als bei Bonhomme verstorben — und dann von meiner Frau abgeholt galt . . ."

„Eine feine Kombination!" lobte Guémin min abermals. „Weiß der Kuckuck, Herr Kollege, ich hätte diese Verkettung von Bosheiten nicht zustandegebracht!"

Leblanc winkte ab: „Macht nichts, Herr Kollege, macht nichts. Es ist nicht jedem jedes gegeben."

„Ich verstehe bloß eins nicht," warf Guémin noch einmal ein, „nämlich, ob es nicht doch herausgekommen wäre, daß Ihr Leichnam nicht von Ihrer Frau reklamiert werden konnte, da Sie ja keine Frau haben!"

Leblanc machte ein verträumtes Gesicht: „Gott ja, Guémin, die Frauen . . . Wer ist vor ihnen sicher? Vielleicht gibt es jemand, der behaupten möchte, er habe mir bei Lebzeiten nahegestanden?"

„Hm . . . hm", machte Guémin, dann schützte er eilige Arbeiten und eine Konferenz bei Pollard vor . . .

*

Eine halbe Stunde später meldete sich Richard Leblanc in der Redaktion des „Matin". Und dort stellte sich heraus, daß die Nachtredaktion dieser Zeitung die Meldung von zwei Seiten bekommen hatte: einmal von Herrn Dr. Bonhomme, und dann . . . von der Polizei selbst.

„Sie sind einer Mystifikation zum Opfer gefallen, meine Herren," erklärte Richard Leblanc mit wohlwollender Nachsicht, „gestatten Sie, daß ich Ihnen meinen Namen nenne: ich heiße Leblanc. Die Polizeibehörde hat den Fehler begangen, die Nachricht von Dr. Bonhomme an Sie weiterzugeben. Sie hätte sich erst vergewissern sollen . . . Nun bitte ich Sie, über die Irreführung einstweilen nichts weiter in Ihrem Blatt zu bringen — als:

Die Beisetzung des verstorbenen Kriminalkommissars Richard Leblanc findet, wie wir mitteilen können, in aller Stille statt; von Kranzspenden wird gebeten, Abstand zu nehmen.

Sind Sie einverstanden?"

Herr Hussot wollte Einwendungen machen: „Ich bitte Sie, mein Herr," so sagte er, „sich einen anderen Ausweg zu überlegen. Sie vermuten ein Verbrechen. Gut. Wäre es da nicht besser, wir schwiegen die ganze Geschichte tot, um die Oeffentlichkeit erst gar nicht weiter damit zu behelligen?"

„Lieber Hussot," erwiderte Leblanc hoheitsvoll, „wenn der Wurstfabrikant Fauvre in der Rue Montyon stirbt, kräht kein Hahn danach. Aber die Oeffentlichkeit ist an meinem Leichnam etwas interessierter, schmeichle ich mir. Man wird wissen wollen, wie und wo und warum! Tun Sie nur, wie ich Sie gebeten habe . . . Und alles andere dürfen Sie getrost mir überlassen . ."

Hussot war ein zu guter Zeitungsmann, um sich wegen einer Lappalie, wie der Tod Leblancs eine war, die Beziehungen zur Polizei zu verderben. Also erschien die Notiz am nächsten Tage, und sie hatte die Wirkung, gerade das zu steigern, was sie eindämmen sollte: nämlich die Blumenspenden, die in der Rue Laborde bei der guten, dicken Frau Tufftar abgegeben wurden. Frau Tufftar hatte sich daran gewöhnt, zu allem, was sie sah und hörte, zu schweigen; sie war also eine Wirtschafterin, wie sie seit Erschaffung der Welt bisher nur ein einziges Mal vorgekommen ist, — und zwar bei Richard Leblanc. Sie nahm die Blumen und Sträuße und Kränze mit einer indifferenten Miene entgegen und antwortete auf alle Fragen, die man an sie richtete: „Das steht noch nicht fest!" Der Untermieter im gleichen Hause ließ fragen, was denn eigentlich die Todesursache von Herrn Leblanc gewesen sei, — und die Tufftar sagte: „Das steht noch nicht fest!" Frau Madepetite sandte einige Palmenwedel mit Veilchen und Stiefmütterchen und wollte wissen, wo die Leiche aufgebahrt liege. „Das steht noch nicht fest," sagte die Tufftar. Und ein Fräulein Séjal, das mit Herrn Leblanc kürzlich soupiert hatte, fragte an, wie alt Leblanc denn geworden sei. Auch ihr antwortete die biedere Hausmeisterin: „Das steht noch nicht fest." Und es war ihr ganz einerlei, was die Kondolierenden denken und meinen mochten über so diplomatische Offenbarungen . . .

Richard Leblanc saß unterdessen im Boudoir von Madame Richepin, ließ sich — seltsam genug — eine Assiette Hasenpastete gut schmecken und klagte nur dann und wann, wenn das Gesprächsthema abzureißen drohte, mit einem gefühlsvollen Aufseufzen: „Ach ja, meine Liebe, eigentlich bin ich ja schon seit mehr als 24 Stunden tot!"

„Beweise, daß du es nicht bist!" sagte auch Céleste Richepin.

Richard Leblanc nickte vor sich hin: „Dir genügt es nicht, daß ich dir die Pastete wegputze, meine Liebe, wie? Du verlangst nach gründlicheren Ueberzeugungen. Gedulde dich. Ich bin bereits mit sämtlichen Begräbnisinstituten in Verbindung getreten, um zu erfahren, wo man mich hineskamotieren will. Denke dir nur:

ich erkundige mich, wo ich beigesetzt werden soll . . . Ich laufe meiner eigenen Leiche nach . . . Ist das nicht eine kostbare Idee?“

„Sie ist zumindest selten“, bestätigte Céleste.

„Sie paßt also zu mir?“ fragte Richard.

„Ausgezeichnet,“ lächelte die Frau, „ausgezeichnet, — du bist wirklich ein ganz seltener Mensch!“

„Mich betrübt nur eins,“ setzte Richard Leblanc den Faden fort, „nämlich: — was soll ich mit den Zentnern von Blumen anfangen, die sich bei mir zu Hause aufspeichern? Sie sind, wie ich glaube, alle ohne Wurzel, — sonst könnte man sie einpflanzen . . .“

„Mein Gott,“ sagte Celeste Richepin, „wenn's weiter nichts ist —“

„Doch, doch,“ sagte Richard Leblanc, „es gibt noch etwas anderes, das mir leid tut. Die guten Leute haben sich meinetwegen so in Unkosten gestürzt, als sie die Blumen kauften, daß es eigentlich von mir undankbar ist, nicht wirklich gestorben zu sein. Wie kann ich nun wieder auftauchen und erklären, daß ich niemals tot war . . .“

„Erstatte ihnen doch die Unkosten,“ schlug Celeste vor. „Hast du übrigens die ganze Pastete aufgegessen?“

„Ja, meine Liebe!“

„Du wirst dir deinen toten Magen gehörig verderben, paß auf!“

„Die Unkosten ersetzen —?“ dachte Richard Leblanc nach. „Das wäre noch schöner! Wer weiß, bei welchem teuren Blumenhändler diese Bande einkauft. Und vielleicht haben sie noch Rabatt gehabt . . . und mir berechnen sie die vollen Preise, was? Das gibt's nicht, meine Liebe . . Uebrigens fällt mir etwas ein: wie spät hast du's?“

„Gleich ein Uhr, Richard . . .“

Leblanc lachte diskret: „Ein Uhr . ., wie hübsch, nicht wahr? Und ich bin Tag und Nacht in deiner Wohnung, weil ich mich bei mir nicht sehen lassen darf. Trotzdem will ich versuchen, die Spuren zu verfolgen . . .“

Er erhob sich und küßte Celeste die Hand: „Lebe wohl, meine Gute, — ich wandle unerlaubte Pfade . . ., aber was soll man tun? Ein Toter, der noch einigermaßen mobil ist, macht's nicht billiger!“

„Du bist wirklich ein seltener Mensch,“ nickte Celeste Richepin sehr freundlich und sah ihm nach, als er die Tür ins Schloß fallen ließ. Dann streckte sie sich auf der Ottomane aus und schloß die Augen.

*

Einesteils war es ja sehr angenehm zu wissen, daß die Polizei sich um die Angelegenheit Leblanc gar nicht bekümmerte; hinwiderum aber war es auch unbegreiflich, daß der Giftmord, um den es sich hier ganz offenkundig handelte, die Polizei gar nicht fesselte. So sind nun einmal die Behörden: — sie richten sich nicht nach Wichtigkeit und Bedeutung der Vorfälle, sondern nach irgendwelchen Sympathien und Antipathien gegenüber den Personen, die im Spiele sind. Leblanc war sogar davon durchdrungen, daß Herr Oberinspektor Pollard nie und nimmer das Individuum verfolgt haben



„Sie sind einer Mystifikation zum Opfer gefallen, meine Herren,“ erklärte Richard Leblanc mit wohlwollender Nachsicht

würde, das ihn, Leblanc, ermordet hätte. Die Konkurrenz ist ja unter den Kriminalisten genau so groß, wie bei den Nordpol- und Tibetforschern . . .

Zunächst lenkte Leblanc seine Schritte zu den Begräbnisinstituten, dann weihte er die Bahntransportgesellschaften in das Geheimnis ein, um auch über verdächtige Transporte nach außerhalb unterrichtet zu sein, und dann aß er in einer elenden Kneipe in der Rue Dupin sein Diner. Unter dem Einfluß des Weines packte ihn der Mut, ein dürftiges Cabaret in der Rue des Orteaux aufzusuchen, ganz weit draußen neben den früheren Befestigungen der Hauptstadt, und als er sich hier an dem Bewußtsein erlabt hatte, selbst als „erledigter" Kommissar noch die Erbfeinde der menschlichen Gesellschaft, die Gauner, im Auge zu behalten, kehrte er um die elfte Abendstunde in seine Wohnung zurück, um sich von Frau Tufftar Bericht erstatten zu lassen. Mit einem heiteren, einem feuchten Auge besah er sich die Widmungen, die auf den Schleifen Platz gefunden hatten; und wirklich: — es waren manche Initialen darunter, die ihn an froh verbrachte, an verschwiegene Stunden erinnerten. Ja, ja, die Frauen, — die lieben, lieben Frauen!

„Und nichts Schriftliches, — keine Post, — wie?" fragte er die Wirtschafterin, die gleichfalls gegen eine Rührung kämpfte.

„Nichts, Herr Leblanc," sagte die gute, dicke Alte.

„Na ja, wer soll auch einem Toten noch etwas mitzuteilen haben," meinte Richard Leblanc vor sich hin. „Um so mehr werden sie nachher schreiben, wenn ich den Mord aufgedeckt habe. Aber dieses Mal — beim Zeus!— dieses Mal schone ich den unfähigen Pollard nicht! In den Staub soll er vor mir!"

Frau Tufftar sagte kein Wort.

„Ich halte mich bei Madame Richepin auf," meinte Leblanc zum Abschied, — „Sie wissen die Nummer . . . Sollte irgendetwas eintreten, so verständigen Sie mich, ja?"

Und vorsichtig schlich er dann die Treppe hinab, schloß das Haustor auf und drückte sich auf den Fußspitzen hinaus, ohne die Tür hinter sich wieder zu verriegeln.

Es trat nichts ein, nicht das geringste.

Und Celeste Richepin war sehr unzufrieden mit ihrem Freunde.

„Ich will dir was sagen, mein dicker Wolf," begann sie deshalb am vierten Tage, „das geht so nicht weiter. Wir müssen den getrennten Haushalt ja doch wiederherstellen, nicht wahr? Und da ist es um so besser, je eher das geschieht. Söhne dich mit Pollard aus, — lade ihn meinetwegen einmal hierher ein, daß wir ihm klar machen, wie wenig du an der Sache schuld bist . . . Und dann wird alles wieder ins Lot kommen."

„Pollard soll hierherkommen?" fragte Leblanc verdutzt.

„Nun ja," sagte Celeste ganz harmlos, „was ist dabei? Er ist ein Mann wie alle andern Männer, — ich bin eine Frau . . . Schön, ich weiß nicht, was dich so in Erstaunen versetzen kann. Zudem ist er dein Vorgesetzter, der dir Scherereien verursacht. Da ist es meine Pflicht, einzugreifen und dir das Leben zu erleichtern. Meinst du nicht auch? Schließlich . . . schließlich helfe ich dir doch damit, und wenn er zum Tee hierherkommt, ist noch nichts Unlauteres geschehen. Du sagst doch sonst immer, Ihr von der Polizei seid lauter Josephe . . ."

„Aber Pollard nicht, meine Liebe!"

„Papperlapapp!" sagte Celeste ungeduldig, „Pollard auch, das weiß ich, ehe ich ihn kenne. Er hat was gegen dich, das ist alles. Er ist vielleicht auch neidisch auf deine beiden Erfolge, mag sein . . . Aber vor allem denkt er, du hast ihn an der Nase herumgeführt, indem du mit Dr. Bonhomme unter einer Decke stecktest und ein wenig Reklame für dich machen wolltest!"

„Ich mit Bonhomme unter einer Decke —?" brauste Leblanc auf. „Nun schweig' aber von dem Unsinn! Bonhomme erkannte mich ja gar nicht, als ich zu ihm kam . . ."

„Ach, du seltener Mensch," lächelte Celeste Richepin spitz, „glaubst du denn wirklch, Pollard würde sich auf ein Leugnen Bonhommes verlassen, ja? Dazu ist Pollard doch zu gewitzt, mein Junge, und zudem ist er auch von der Polizei! Er wird doch nicht erwarten, daß Bonhomme sich dem Gericht ausliefert, nachdem er der Polzei davon Mitteilung machte, daß du bei ihm eingeliefert worden seiest!"

„Großer Gott!" stöhnte Richard Leblanc, „was sagst du da! Wenn das möglich wäre... Daran habe ich ja noch gar nicht gedacht! Am Ende habe ich so giftige Feinde unter den Kollegen, daß man meinen Untergang angezettelt hat . . ."

„Also soll ich Pollard einladen?" fragte Celeste.

„Tue das!" bat Leblanc.

„Schön," schloß Madame Richepin das Duell, „gehe hin und sage ihm, daß ich mich sehr freuen würde, wenn er mir heute abend die Ehre gäbe."

„Heute schon?"

„Heute — sage ich! Geh also aufs Amt!"

Und Leblanc gehorchte. Durch ein Seitenportal kam er ungesehen bis auf den Flur, in dem der Oberinspektor Pollard sein Zimmer hatte. Er faßte sich ein Herz und trat unangemeldet ein. Das Glück war ihm günstig gesinnt.

„Ah, schau an, der Tote . . .," sagte Pollard, als er Leblancs ansichtig wurde. Und er lächelte ein ganz klein wenig, als er fortfuhr: „Und leise, unangemeldet wie der Tod kommt er herein . . ."

„Verzeihung, Herr Pollard," begann Leblanc, dem bei dieser freundlichen Begrüßung etwas wohler ums Herz wurde.

„Warum sollte ich nicht verzeihen?" nickte Pollard. „Das kostet mich ja keine Centime... Und unter Umständen ist es gut, sich mit dem Jenseits gut zu stellen. Was berichten Sie mir also aus jenen Gefilden, aus denen es seit dem Fall Leblanc eine Wiederkehr gibt?"

„Sie spotten," erwiderte Leblanc betrübt; „aber der Spott ist mir lieber, als ein Mißverständnis, der nur Aerger im Gefolge hat. Eine Dame, die mir sehr nahe steht, Herr Pollard, hat sich erboten, alle etwaigen Mißverständnisse aus dem Weg zu räumen. Ich habe ihr mein Leid geklagt . . . Und sie — hilfsbereit und edel, wie gute Frauen sind — hat mich beauftragt, Ihnen eine Einladung zum Tee auf heute abend zu überbringen . . ."

„Auf heute abend?" lächelte Pollard. „Sieh an, die Toten reiten in der Tat schnell . . . Und wer ist die Dame?"

„Madame Richepin . . ."

„Und Madame steht Ihnen sehr nahe, sagten Sie?"

„Sozusagen . . . Herr Pollard!"

Der Oberinspektor kniff ein Auge zusammen, dachte dann nach und meinte schließlich: „Gut, geben Sie mir die Karte der Dame, — ich werde mich freuen, Sie dort zu treffen, Leblanc!"

„Ich danke Ihnen für die Auszeichnung, Herr Pollard!"

Gott sei Dank, das war glatter gegangen, als Richard Leblanc sich hatte träumen lassen; ungesehen erreichte er auf einer fast geheimen Seitentreppe wieder die Straße und tauchte dann im Gewühl der Isle de la Cité unter. Mit gemächlichen Schritten schlenderte er dahin, jedoch immer darauf bedacht, den Kopf gesenkt zu halten, um nicht etwa doch noch vorzeitig erkannt zu werden. Schließlich stieg er auf der Nordseite der Seine in eine Autodroschke und ließ sich nach dem Westen hinausfahren. Boulogne blieb zurück, dann Sèvres und Chaville, und als er — es war um die vierte Nachmittagsstunde endlich die Dächer Versailles vor sich auftauchen sah, ließ er den Chauffeur halten und entlohnte ihn.

Um ½7 Uhr mußte Pollard bei Celeste Richepin eintreffen, — es blieben also noch zwei Stunden zu verbummeln. Und während er hier umherstreifte, mochten die Mörder des Unbekannten, mochte die Frau schon längst das Weite gesucht haben . . . Und der Ermordete, der unter seinem eigenen Namen sozusagen widerrechtlich Ermordete? Ach, die ganzen Institute hatten nichts in Erfahrung bringen können, — die Transport-Expeditionsgeschäfte wußten auch nichts zu melden . . . Und ihm, Leblanc, blieb nichts weiter übrig, als die Augen zu schließen und gleich dem Rest der Pariser Polizei nichts



„Brechen Sie den Schreibtisch auf, Herr!" schrie Leblanc den Sekretär des Krematoriums an

zu wissen von dem, was . . . nicht zur Anzeige gelangt war.

Durch den Wald von Marnes-la Coquette strebte Leblanc wieder der Stadt zu, — er bereitete sich auf die Haltung vor, die er nachher vor Pollard würde einzunehmen haben. Wahrlich: er wollte sich nicht das geringste vergeben; denn noch war er Pollard an kriminalistischen Erfolgen überlegen. Mit gesenktem Haupt schritt er durch den Wald, bis aus dem Grün der Baumkronen sich die ersten Essen und Sèvres und Ville d'Avrey loslösten. Und vor diesen Essen und Kaminen, die wie die Feuerungsanlagen von Ziegeleien gegen den blauen Himmel anstiegen, hemmte Richard Leblanc seine Wanderung: O, daß er nicht schon früher daran gedacht hatte!

Plötzlich schlug ihm das Herz bis zum Halse hinauf, hämmerte in den Schläfen und tobte in den Pulsen: so, nur so konnte es sein! Der Totenschein war eine Farce, — was brauchten die Mörder, die man nicht kannte, einen Begräbnisplatz zu inkommodieren? Der erstbeste Brennofen erfüllte denselben Zweck . . . und war's kein Brennofen, dann konnte man sich zur Not doch auf den Totenschein dieses Idioten von Bonhomme berufen und jede Spur des Giftes im Krematorium beseitigen . . .

Steif und starr stand Richard Leblanc, der große Kriminalist am Waldsaume von Sèvres und Ville d'Avrey da, und er fühlte trotz aller Erregung des Augenblickes den endlichen Triumph vor sich aufsteigen, den Sieg über Pollard und Genossen . . .

Mit der Straßenbahn erreichte Leblanc die Pariser Bannmeile wieder, dann fischte er ein Auto und jagte mit ihm durch Boulogne zurück. Trocadero . . . Tuilerien . . . Louvre . . . Chatelet . . . Rathaus . . . wie das alles vorüberglitt! Saint Paul . . . Bastille . . . Place Voltaire . . . Père Lachaise . . . quer durch das ganze, ungeheure Paris, ging die rasende Fahrt . . . Dann endlich nordwärts ab . . . stillere Straßen . . .

Richard Leblanc lehnte sich zurück: jetzt war er kurz vor dem Endziel. Er sah nach der Uhr: es war beinahe sechs Uhr! Wie die Zeit trotz der Eile verstrich! Noch dreißig Minuten, dann würde ihn Celeste erwarten, um ihn zu retten... zu retten . . . ja, weiß Gott, vielleicht auch, um ihn zu betrügen . . .

Diese Frauen! Diese ränkesüchtigen, hinterhaltigen Frauen! Und Celeste hatte ja ganz offen gesagt: Pollard sei ein Mann wie alle andern Männer . . . Und sie selbst sei eine Frau . . .

Himmel und Hölle!

Dann hielt das Auto. „Warten Sie auf mich!" schrie Leblanc dem Chauffeur zu und stürzte ins Verwaltungsgebäude. Er kam zu spät, um den Direktor zu sprechen . . . Leicht stieg dünner, dünner Qualm aus dem mittelhohen Schornstein auf und wirbelte die kleinen Wölkchen gegen den sich rötenden Himmel. Voller Ungeduld sah Leblanc auf diesen Rauch, den er vom Fenster des Wartezimmers aus so bequem beobachten konnte. „Dieser Rauch könnte von mir ausgehen," dachte er. „Eine vernehmlichere Spur hinterläßt man nicht . . ., und wenn man der größte Mensch seiner Zeit gewesen ist. Der Rest ist — Asche."

Der Sekretär trat ein und unterbrach seinen elegischen Gedankengang mit der Frage: „Der Herr wünschen?"

„Mein Name ist Leblanc," sagte der Kriminalist kurz.

„Ach, ich bedaure unendlich," erwiderte der Sekretär mit weicher Stimme; „ich bedauere unendlich, mein Herr . . . Ein Verwandter, wie —?"

„Nein, kein Verwandter," schrie Leblanc erbost. „Ich bin es selbst, — ich bin selbst Richard Leblanc . . ."

„Ein seltsames Spiel des Zufalles," sagte der Sekretär des Krematoriums verbindlich." Die Gattin des Verblichenen hat mit den Leidtragenden dieses Haus bereits verlassen, — vor etwa drei Stunden . . ."

„Mensch, begreifen Sie doch!" schrie Leblanc, „die Leiche war gar nicht ich, — man hat einen Unbekannten vergiftet, dann hat man ihn beseitigt . . . Unter meinem Namen . . . als Richard Leblanc . . . Der Anschlag galt eigentlich mir, — der Himmel bewahrte mich vor einem so grausamen Ende . . ."

Der Sekretär betrachtete seinen Besucher aufmerksam und mißtrauisch. „Der Herr Direktor ist bereits weg, das wissen Sie doch?" meinte er unschlüssig.

„Sie sagten es schon," zischte Leblanc. „Aber ich werde ihn kaum brauchen. Sehen Sie meine Marke: — ich bin der bekannte Kriminalist . . ."

„Welcher Kriminalist, mein Herr?"

„Haben Sie nie meinen Namen gehört?" empörte sich Leblanc.

Der Sekretär errötete etwas, als er seine Schande eingestand: „Ich habe niemals mit der Polizei zu tun gehabt, Herr Kommissar . . . Also — womit kann ich dienen — ?"

„Schweigen Sie über alles, was ich vielleicht aus Unbedachtsamkeit erraten ließ," sagte Richard Leblanc schnell besänftigt. „Ich wünsche die Wohnung der Person zu wissen, die sich als Gattin des Ermordeten ausgegeben hat. Ist etwas Näheres über sie bekannt, — wer waren die Zeugen, — zwei Herren vermutlich? Und sonst keine Gefolge, nein?"

„Kein Gefolge," bestätigte der Sekretär, „das ist so üblich . . . Auch die beiden Herren fehlten . . ."

„Sie werden sich bereits verfolgt fühlen," nickte Leblanc.

Der Sekretär war in das Zimmer des abwesenden Direktors getreten und hatte sich hier

am Schreibtisch, dann am Kassenschrank zu schaffen gemacht. Die Zeit wurde Leblanc zu lang, er folgte dem Beamten des Krematoriums und sah dessen Bemühungen, ein Fach zu öffnen. Schließlich richtete sich der Sekretär auf: „Ich bedaure sehr, Herr Kommissar . . . Die Fächer sind sämtlich verschlossen . . . Hätte die Angelegenheit nicht Zeit bis morgen früh?"



„Madame hat Besuch," sagte die Zofe, „wollen Sie die Orchideen sehen, die er brachte?"

„Mensch sind Sie verrückt?" platzte Richard Leblanc bei dieser unerwarteten Reizung los. „Vielleicht komme ich in acht Tagen wieder, was? Brechen Sie die Kiste auf!"

Der Sekretär schüttelte den Kopf: „Ich nicht . . ., wenn Sie es selbst tun würden . . ., bitte . . .!"

„Wo wohnt denn Ihr Direktor?" forschte Leblanc nochmals, bevor er sich zum amtlichen Einbruch entschloß.

„In Versailles," erwiderte der Sekretär bescheiden.

Das war das Wort, das Leblanc gerade jetzt, da er von Versailles kam, nicht vertrug. Die Zeit ging auf ½7 Uhr, — in jeder Minute mußte Pollard bei Celeste eintreffen, — und da sollte er sich noch mit dem Direktor des Krematoriums in Verbindung setzen? Nie und nimmer. „Brechen Sie auf!" schrie er, und er selbst legte Hand an, da es dem Sekretär an Mut mangelte. Die Schubladen bekamen Schrammen über Schrammen, die Türen verloren Späne und spien Splitter . . . und endlich klafften drei weite Löcher, durch die die polizeiliche Hand Leblancs mutig in das Innere des Tisches eindrang. Vergeblicherweise übrigens. Denn nachdem der Inhalt aller Fächer und Laden im Zimmer zerstreut lag, fiel dem Sekretär ein, daß das Listenmaterial im Geldschrank aufbewahrt würde . . .

„Herr!" donnerte Leblanc.

Der Sekretär errötete von neuem: „Wenn Sie es nun auch mit dem Geldschrank versuchen wollen, Herr Kommissar —, bitte!"

„Herr!" schrie Leblanc nochmals, und er sah zum Fenster hinaus, musterte den Kamin des Verbrennungsofens und dachte: wie wohl muß dem da drüben jetzt sein . . . — Denn noch immer kräuselten lichte Wölkchen gegen den roten Abendhimmel.

Da schlugen von irgendwoher Glockenklänge an sein Ohr. Das Abendläuten war es, und gerade das lenkte seinen Gedanken, anstatt sie in bessere Sphären zu erheben, zu Celeste Richepin zurück: eben war es ½7 Uhr durch. Pollard würde um diese Sekunde bei Celeste eintreten und boshaft lächelnd fragen: „Nun, Madame, — und der Tote?"

Würde da Celeste antworten: „Lassen wir ihn, mein Herr, — er ist tot . . . auch für mich!" — Würde sie das antworten?

Ach, diese Weiber, diese unerhörten, niederträchtigen Weiber!

„Und Ihnen ist die Adresse der angeblichen Frau Leblanc nicht bekannt?" fragte der Kriminalist in einem letzten Anlauf, das Verbrechen noch heute zu klären, den Sekretär des Krematoriums.

„Wir verbrennen täglich zwei bis drei Fälle, Herr Kommissar," sagte der Sekretär errötend; „mich interessieren die Witwen nicht mehr . . ."

„So . . ., so . . ."

„Um wieviel Uhr darf ich Sie morgen früh erwarten, Herr Kommissar?" fragte der Sekretär noch einmal.

Richard Leblanc hörte schon nicht mehr hin, er stand unter dem Türrahmen und überlegte dort. Es schien, als wollte er noch etwas äußern, doch wandte er den Kopf nicht mehr zurück, als er kurz und heftig: „Guten Abend!" herausstieß und den Warteraum verließ. Die Droschke hielt noch immer vor dem Hause — natürlicherweise hielt sie noch immer, denn Leblanc hatte ja noch nicht bezahlt . . .

Und so stieg er wieder ein und ließ den Wagen direkten Kurs auf Madame Richepins Boudoir nehmen.

Ueber die geringen Ergebnisse seines amtlichen Einbruches in den direktorialen Schreibtisch war er im Innersten zerknirscht, er hatte es sich so schön vorgestellt, diesen elenden Pollard mit der Mitteilung seines Sieges zu züchtigen, ihn zur Bewunderung zu zwingen . . . Und nun kam er wieder mit leeren Händen . . ., nur ausgerüstet mit dem Wissen von der Tatsache, daß der Ermordete bis zum letzten Augenblick die Rolle des Verheirateten hatte spielen müssen . . .

Jetzt fuhr das Automobil viel zu schnell, viel zu schnell . . .

Die Straßen versanken, noch ehe Leblanc sie von einander unterschieden hatte, die Kirchen brausten vorbei, die Polizisten an den Kreuzungen glitten hoch und tauchten unter . . .

Wie man in Paris nur ein so polizeiwidriges Tempo fahren konnte! . . .

Und dann stand der Wagen; dreiundfünfzig Franken kostete die Fahrt.

Leblanc bezahlte mit der Geste des Mannes, der alles vergütet bekommt. Und er stieg zu Celeste hinauf.

Die Zofe nahm ihm die Ueberkleidung ab.

„Hat Madame Besuch?" fragte Leblanc.

„Jawohl, mein Herr . . . Ein Herr Pollard ließ sich melden . . . Wollen Sie die Orchideen sehen, die er brachte?"

„Laß nur, Kind!"

Und er trat an.

„Ach, mein dicker Wolf, mein lieber Junge!" empfing ihn Celeste Richepin.

Leblanc verneigte sich vor dem Oberinspektor, der gab ihm die Hand: „Nun, — glücklich zurück, lieber Leblanc?"

In Leblanc kochte die Wut auf, aber er beherrschte sich.

„Wir sprechen eben über deinen Fall," säuselte Frau Richepin; und ihm kam es so vor, als ob sie einen sehr häßlichen Tonfall in der Sprache besäße.

„So —?" fragte er gleichgültig. „Ja, die Sache ist in ein neues Stadium getreten; ich komme eben von den Erhebungen . . . Morgen werde ich die ersten Verhaftungen vornehmen können . . ."

„Was werden Sie —?" fragte Pollard verwundert.

Leblanc nickte befriedigt: „Sie staunen, wie ich sehe, Herr Pollard. Ja, ja, auch die Toten können sich zur Wehr setzen . . ."

„Mach keine Dummheiten, Richard, „warf Celeste etwas gereizt ein. „Herr Pollard hat mir soeben auseinandergesetzt, daß dein Eifer dich bisweilen über das Ziel hinausschießen läßt . ."

„So, so —?" hüstelte Leblanc. „Mein Eifer . . .! Nun ja, ich kann es mir nicht erlauben, schon um 6 oder ½7 Uhr Besuche zu machen; dann sitze ich, selbst als Toter, noch tüchtig in der Arbeit, erbreche Schreibtische und schlage mich mit aufsässigen Angestellten herum . . ."

„Aber — wieso denn?" fragte wieder Pollard.

„Ich soll Ihnen wieder meine Karten in die Hand spielen, was, Herr Oberinspektor?" erkundigte sich Leblanc bissig. „Ich darf die Kastanien aus dem Feuer und die Leichen aus dem Krematorium holen, damit S i e nachher —"

„Halt mal!" unterbrach Pollard den Kommissar. „Sie sprechen vom Krematorium. Sie meinen den toten Leblanc, nicht wahr? Ich weiß, daß er heute verbrannt wurde."

„Sie wissen—?" Leblanc blieb der Mund vor Ueberraschung offenstehen.

„Ja, ich weiß," bestätigte Pollard. „Gestern sprach ich mit seiner Frau . . ."



Vor Richard Leblancs Augen begannen die Wände zu tanzen. Er faßte mit beiden Händen nach dem Kopf. „Machen Sie mich nicht verrückt!“ bettelte er. „Was ist das für eine unheimliche Geschichte?“

Der Oberinspektor schüttelte den Kopf: „Gar keine unheimliche Geschichte ist das, Leblanc ... Sagen Sie mal, haben Sie den Einfall gehabt, sich zu erkundigen, ob . . . ob es in Paris nur einen einzigen Richard Leblanc gibt?“

„Herr Pollard!“ brüllte Leblanc auf.

„Ja, ja,“ nickte der Oberinspektor, „blinder Eifer schadet der Porzellankiste . . . Es gibt noch einen Richard Leblanc . . .“

„Aber im „Matin“ stand — der berühmte Kriminalist . . „ und das, Herr Pollard, verzeihn Sie, das bin doch i c h . . .,“ wandte der Polizist ein.

„Es war ein Irrtum von Bonhomme,“ sagte Pollard milde. „Er hörte den Namen, dachte es mit Ihnen zu tun zu haben . . . Und im übrigen hat Ihre ganze Haltung in der Angelegenheit nicht dazu beigetragen, die Verwirrung zu klären.“

„Du bist ein seltener Mensch,“ sagte Celeste Richepin.

„Schweig!“ begehrte er auf.

„Sie sind zu heftig, mein lieber Leblanc,“ legte sich Pollard ins Mittel. „Seien Sie glücklich, daß der Himmel Ihnen eine so vorzügliche Freundin geschenkt hat, wie die Madame Richepin. Sie hat sehr warm und sehr vernünftig für Sie gesprochen . . .“

Richard Leblanc hörte nur mit halbem Ohr hin; er hatte sich in einen Armstuhl gesetzt und beobachtete das Muster des Teppichs, beobachtete die Ornamente, Linien und Schnörkel, die ein fleißiger Musterzeichner in Smyrna diesem Kunstwerk reger Finger vorgezeichnet hatte. Und die Verwirrung dieses Musters, die nur bei ganz allmählichem ruhigen Betrachten möglich war, schien ihm ein Fingerzeig für den modernen Kriminalisten zu sein. Es war ja richtig: Eitelkeit und Unbesonnenheit hatten ihm hier eine böse Suppe eingebrockt . . . Und die Kränze, die Blumen und Palmenwedel daheim in der Rue Laborde . . ., die letzten Kundgebungen



„Sie sind zu heftig, mein lieber Leblanc,“ legte sich Pollard ins Mittel. „Seien Sie glücklich, daß der Himmel Ihnen eine so vorzügliche Freundin geschenkt hat, wie Madame Richepin. Sie hat sehr warm und sehr vernünftig für Sie gesprochen . . .“

wohlgesinnter Freunde . . .! Wie sollte er darüber hinwegkommen?

„Ich bin erledigt!“ sagte er mit einem tiefen Seufzer zu Pollard.

„Lassen Sie das meine Sorge sein, Leblanc,“ winkte Pollard ab. „Verreisen Sie, — ich werde die Geschichte so hinstellen, daß die Presse einer Mystifikation zum Opfer gefallen ist und die Polizei nichts tun konnte, um den Irrtum aufzuklären, weil wir ohne Nachricht von Ihnen waren.“

„Das wollten Sie tun?“ atmete Richard Leblanc auf. Und sein Auge fiel auf den Oberinspektor, der ziemlich dicht neben Celeste Richepin saß.

„Madame hat mich gebeten,“ lächelte Pollard, „und wo eine schöne Frau bittet, darf man nie ablehnend sein!“

„Ich danke Ihnen,“ sagte Leblanc und reichte, auf Pollard zutretend, diesem die Hand. „Ich danke Ihnen herzlich . . . Wirst du mich begleiten, Celeste?“

Frau Richepin hob die schönen runden Schultern in die Höhe: „Vielleicht komme ich nach, mein Lieber, — mitkommen kann ich nicht . . .“

„Madame hat in Paris zu tun —,“ lächelte Pollard, und nun starrte er auf das verwirrte Muster des Smyrnateppichs.

„Ist im Staatsministerium bekannt . . . ?“

Von einer Partei — wie sie heißt und wo sie sitzt, ist uns ganz gleichgültig — ist folgende Anfrage im Preußischen Landtag eingebracht worden:

„Ist dem Staatsministerium bekannt, daß sich gegenwärtig im Theater, Lichtspiel- und gesamten Schaustellungswesen eine im Kunstinteresse in keiner Weise begründete, wohl aber der Lüsternheit dienende Nacktkulturbewegung geltend macht?“

Diese Anfrage soll, wie in verschiedenen privaten Informationen versichert wird, in der Hauptsache den Kulturfilm „Wege zu Kraft und Schönheit“ im Auge haben, also jenen Film, dem . . . Vertreter der verschiedensten Ministerien ihren Besuch schenkten und der von der gesamten Presse des In- und Auslandes als ein außerordentliches Kunstwerk hervorgehoben worden ist. Die Partei jedoch, die die Ehre hat, nicht genannt zu werden, geht an diesen Anerkennungen blind und taub vorüber, sie sagt nicht einmal, daß sie den Film gesehen hat, oder daß sie ihn überhaupt meint, sondern sie ergreift vergnügt die Gelegenheit, das Staatsministerium zu fragen, ob es denn auf seinen Portefeuilles eingeschlafen sei . . .

Wir finden, es ist ein Unrecht, ein Ministerium derart zu verdächtigen, nur weil es eben — nicht eingeschlafen, sondern mit seiner Zeit mitgegangen ist und, allem Anschein nach, auch an einer etwaigen Nacktkulturbewegung nichts auszusetzen findet. Aber — selbst die Bezeichnung . . . oder noch anders: die Konstruierung einer neu einsetzenden „Nacktkulturbewegung“ ist etwas durchaus Unrechtes, denn nirgendwo merkt man, daß die Leute heute unbekleideter umherlaufen, als zur Zeit der alten Hoffeste. Unter Umständen könnte man sogar der Ansicht zuneigen, daß der Rückenausschnitt, um den es sich aber bei der Partei gar nicht handelt, moralischer sei, als jene Nacktkultur, die das einstige Schranzenwesen unter dem Motto: „Wo nichts ist, da hat auch der Kaiser sein Recht verloren“ — züchtete, ohne daß auch nur ein einziges Gemüt auf den Einfall gekommen wäre, zu fragen: „Ist dem Staatsministerium bekannt . . .“

Im Ernste gesprochen: Nirgendwo ist auf Bühne, Brettl und im Film eine „pronuditarische“ Bewegung zu konstatieren, und wenn die Tänzer zwischen den Wendekreisen des Steinbocks und des Krebses sich in warmen Räumen kleiden, wie die Bassutoneger, so liegt das teils an der von der Kunst dekretierten Zulässigkeit, teils aber auch an den geheizten Räumen. Es ist nun einmal zweierlei, ob „Amor und Psyche“ mit hochgeschlagenem Pelzkragen — oder mit nackten Waden getanzt wird, wie man denn nicht bloß auf der Bühne seine Zugehörigkeit zur Exklusivität dadurch zu betonen sucht, daß man vor einander auch nicht das geringste Geheimnis mehr hat.

Und gerade aus diesem Grunde ist es gut, daß die Menschheit, eingekerkert in Vatermörder und gebügelte Beinkleider, umgeben von Patschuli und Veilchenduftkondensationen, sich darauf besinnt, daß Nase und Auge nicht die einzigen Extremitäten des Körpers sind. Die undurchlüfteten Stuben, die in den ländlichen Distrikten der an das Staatsministerium appellierenden Partei an der Tagesordnung sind — und die mit der Furcht vor dem Waschwasser Hand in Hand gehen —, sollten einmal gehörig ventiliert werden, damit auch diese Mitglieder der Menschheit erkennen, daß der „homo sapien“ eine animalische Konstitution besitzt und demzufolge Licht und Luft und Wasser nicht zu scheuen hat.

Keine Angst, meine Herren von der ungenannten Partei: auch die Wege zu Kraft und Schönheit machen die Menschen nicht kränker, als sie sind! Sie machen die Menschen nur — schlanker!

Und das ist bisweilen sehr gut so!

Peter Perscheid.



EASTER und HAZELTON in „Annie Dear“ Phot.: Wide World

KALAUER

bei

TILMAR SPRINGEFELD

von

ERNESTO BERNARDY

Tilmar Springefeld

Der „Verein der Obstweinhersteller" hatte vor einigen Tagen die Berliner Presse zur Besichtigung der Baumblüte nach Werder an der Havel eingeladen; diese Gelegenheit nahm ich wahr, den Operettenkomponisten Tilmar Springefeld in seinem reizenden Landhaus aufzusuchen. Schon vor der Tür seines Hauses klangen mir die Töne eines feschen Onesteps entgegen. Meine Vermutung, Tilmar Springefeld bei der Arbeit anzutreffen, bestätigte sich.

Eine Partitur auf dem Bechstein-Flügel erregte mein Interesse. „Die Dame im Etui?" fragte ich verwundert, „was soll das werden?"

„Die eben von mir in Arbeit genommene neue Filmoperette," entgegnete lächelnd der liebenswürdige Hausherr. „Allerdings will ich Ihnen nicht verhehlen, daß — bis ich mit der Komposition fertig bin —, der Titel auch anders lauten kann. Wenn Sie später einmal eine Filmoperette „Das Etui der Dame" hören, wollen Sie sich freundlichst erinnern, daß es ursprünglich „Die Dame im Etui" war."

„Jetzt ist mir verständlich, weshalb Sie Ihre Operette „Der Herr im Parterre" nur in Auszügen veröffentlicht haben," entgegnete ich. „Man kann also damit rechnen, daß auch der Titel späterhin „Der Herr ist parterre" heißen kann."

„Das können Sie tun! Durch die Frauen kann man leicht „parterre" gelangen, wie es mir einstmals durch „Die Kleine aus der Hölle" passierte, die sich später zu einem „Götterweib" emanzipierte."

„Götterweib? Hat sie sich schon der Oeffentlichkeit vorgestellt?"

„Wo denken Sie hin. Das „Götterweib" soll mein Meisterwerk werden. Ich habe daher noch lange daran zu feilen, bis sie sich dem Publikum anzeigen kann."

„Haben Sie nicht als Ihr Erstlingswerk eine Operette „Wenn Männer rar werden" in Hamburg uraufführen lassen?"

„Gewiß! Die Männerknappheit veranlaßte mich, „Ein Kußverbot" zu erlassen. Diese vieltausendmal gespielte Filmoperette brachte mir, obwohl ich es mit den Damen gut meinte,, leider nur Undank. Die holde Weiblichkeit hatte „Das Kußverbot" sehr indigniert aufgefaßt, und durch zahlreiche Zuschriften wurde ich aufgefordert, der „Venus" zu huldigen und diese in ihren natürlichen Liebeswünschen nicht durch ein „Kußverbot" zu beschränken. Frauen gegenüber muß man galant sein, so wurde ich mitschuldig an meiner „Wiedergutmachungsfilmoperette „Miß Venus". Diese Filmoperette hatte im In- und Auslande einen großen Erfolg und erlebte über tausend Aufführungen. Die Mitschuldigen an diesem Erfolge waren meine Freunde und Skatpartner Ludwig Czerny und Hans Ailbout. Dieser musikalische Dreimännerskat (seit dem „Intermezzo" von Richard Strauß ja opernhaft), wurde nach kurzer Zeit bei uns operettenhaft dadurch, daß Czerny sich mit einer „Blonden Geisha" einließ und Ailbout einem „Mädel von Pontecuculi" nachlief."

„Das war aber sehr unrecht von Czerny und Ailbout. Meines Wissens sind beide Herren doch verheiratet. Was fingen Sie denn an?"

„Eine „Brigantin von New York" verhalf mir dazu, mich über den Verlust der ungetreuen „Skatbriganten" hinwegzusetzen."

„Wieso ausgerechnet eine „Brigantin"?"

„Ganz einfach: In der Liebe ist Brigantin jede Frau" - - — —

„Ganz recht: „Die Frauen sind süß wie die Sünde!" war meine Antwort.

Die Gläser, gefüllt mit dem edlen „Werdernaß", klangen aneinander; nach der x . . . ten Flasche begab ich mich dann im obstweinschwankenden Habitus zum Bahnhof und mußte konstatieren:

„Und was man mir nicht ansieht, das hab' ich sowieso!"

In der Maiennacht
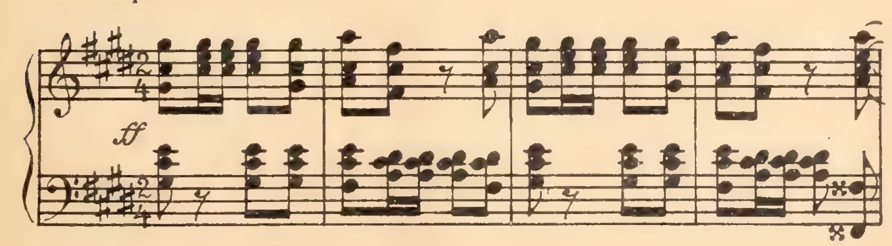
Marschlied

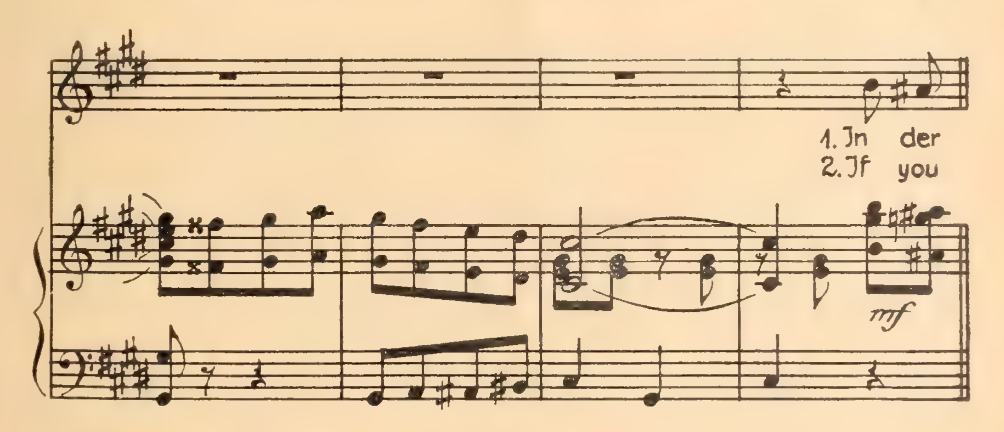
aus der Operette „DIE BRIGANTIN von NEW-YORK"
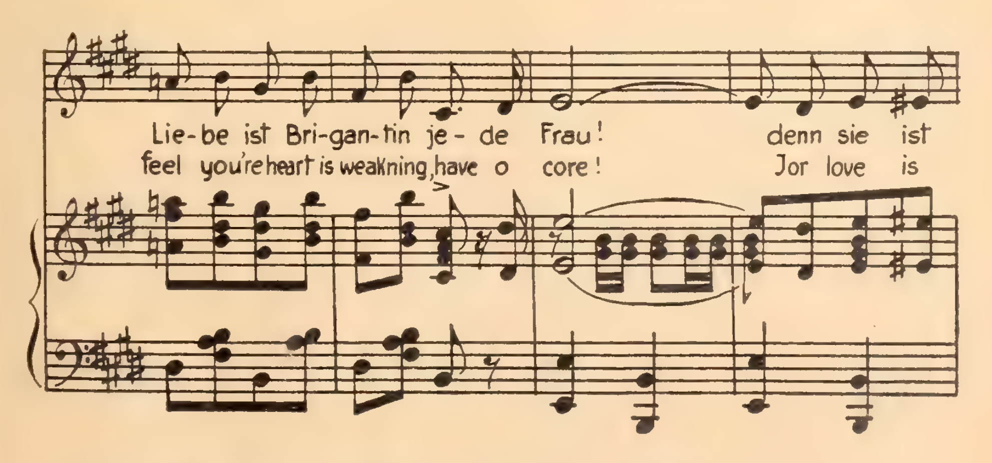
von RICHARD BARS

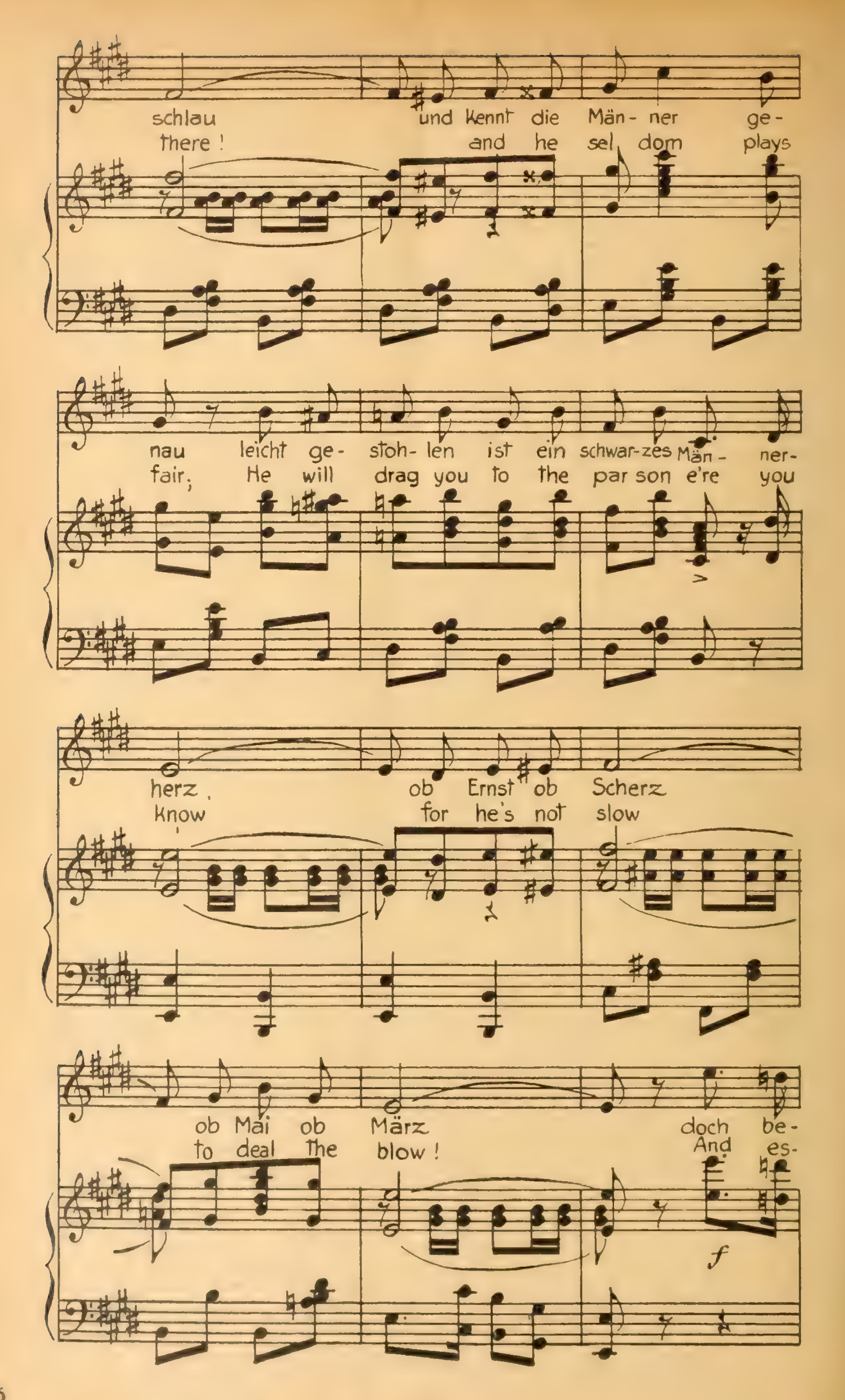
Musik von Tilmar Springefeld

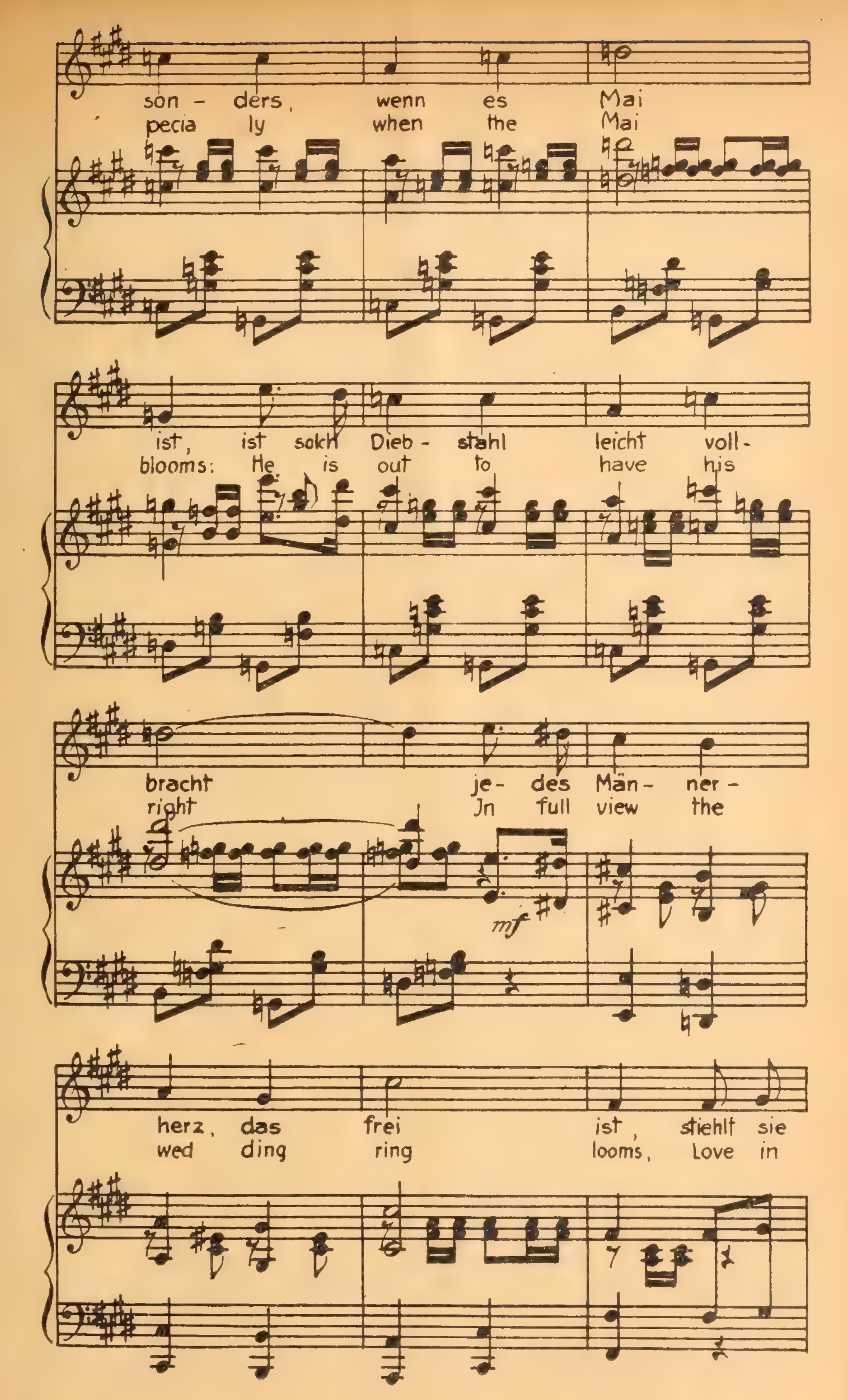
Tempo di marcia.

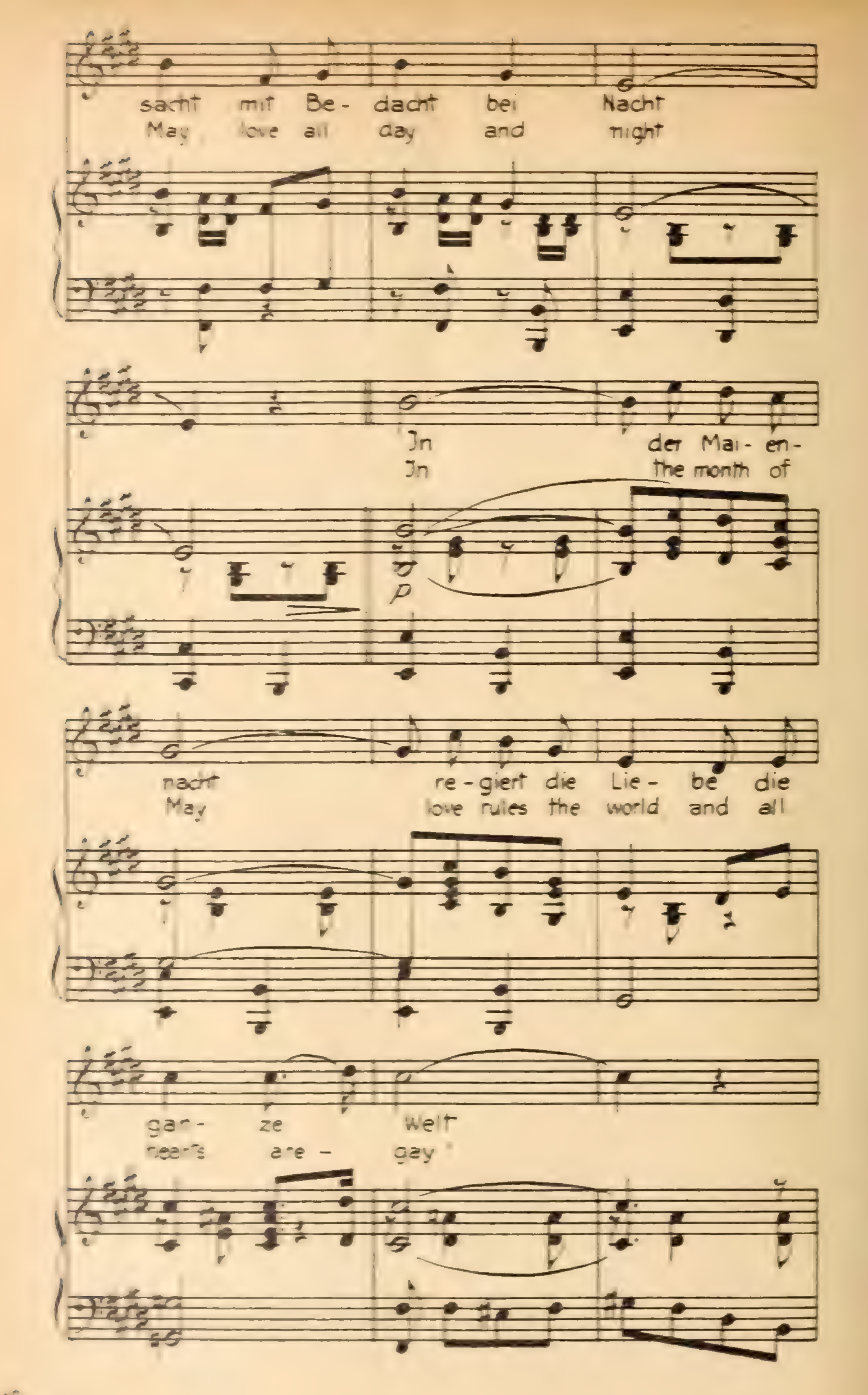


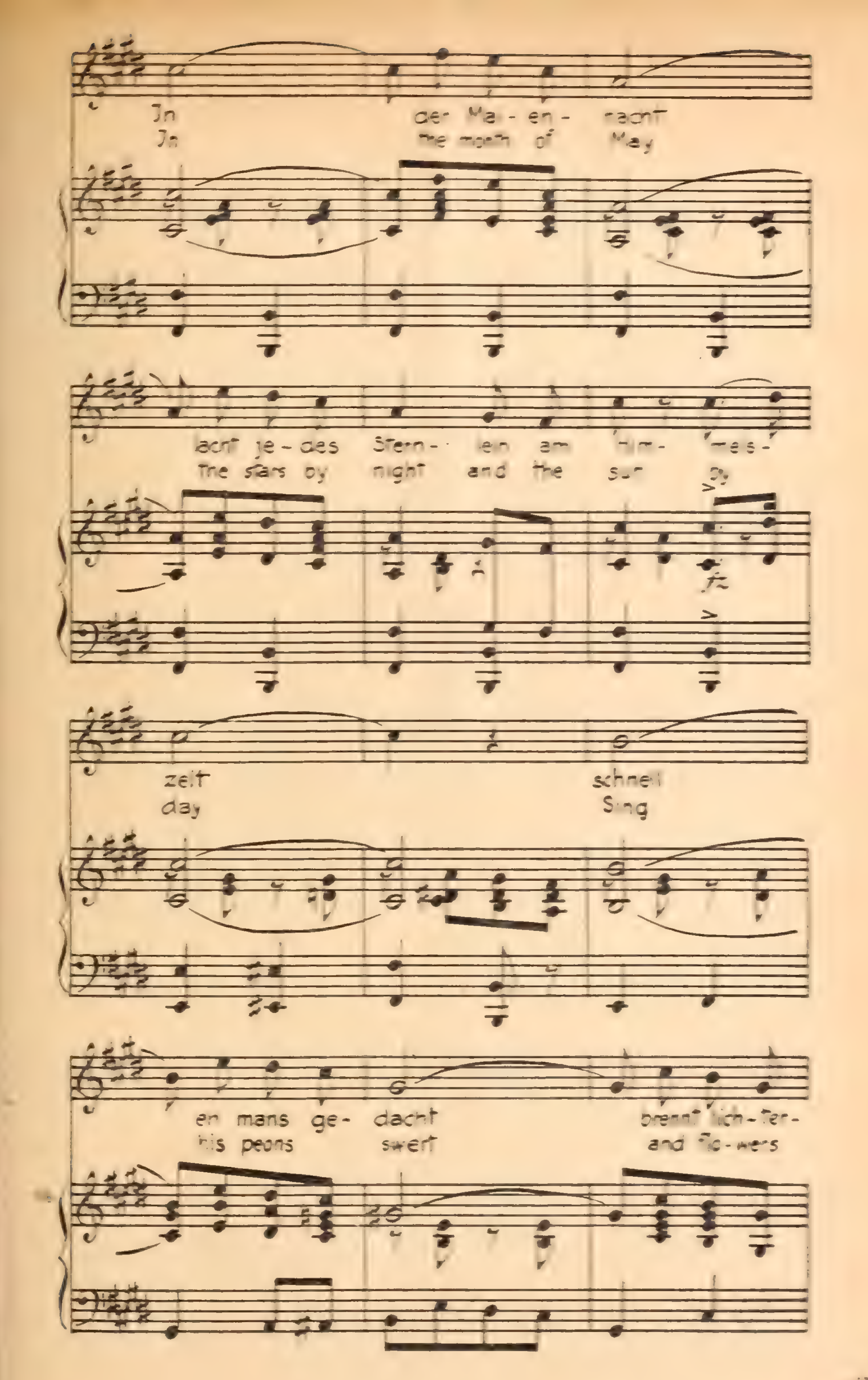


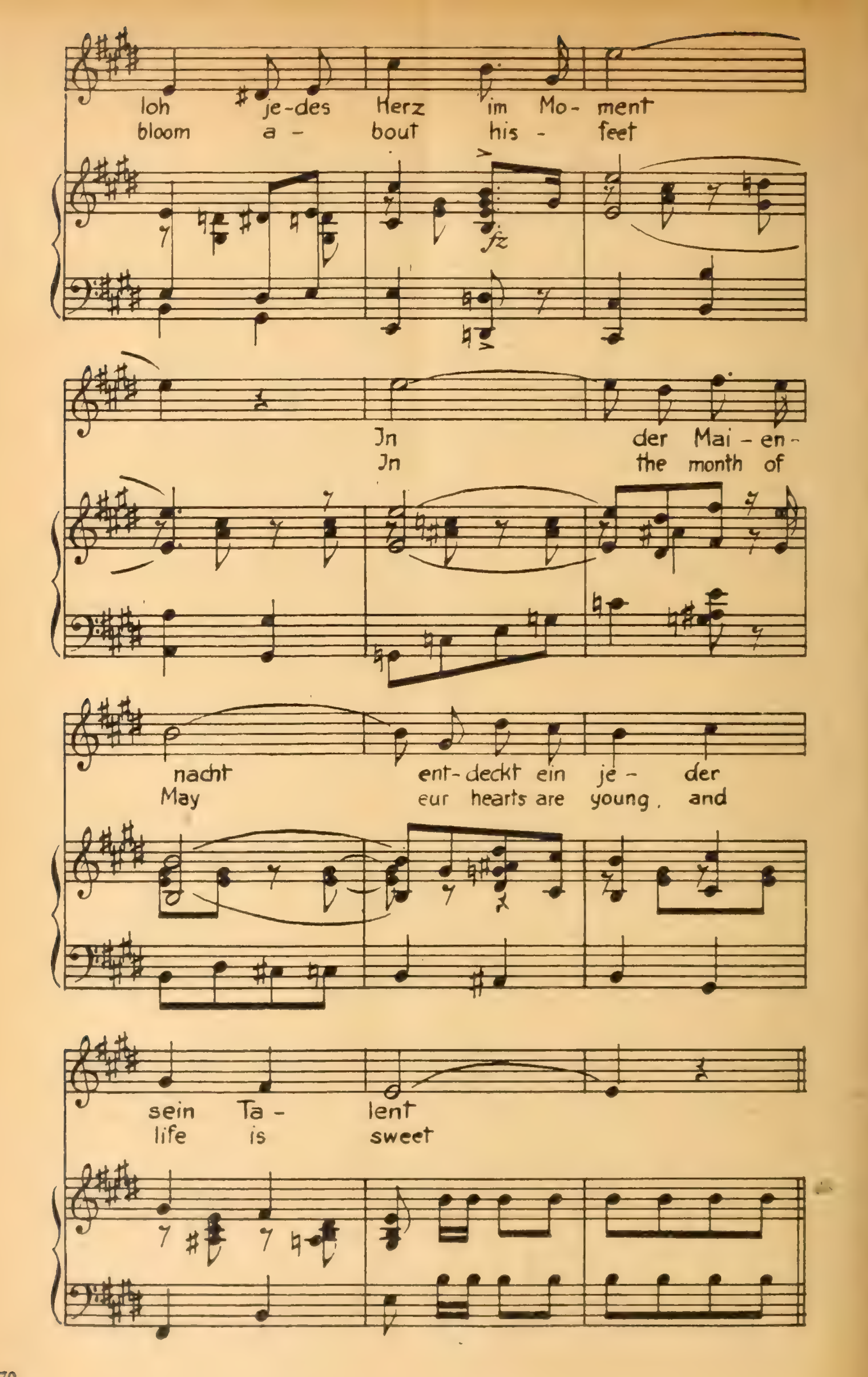


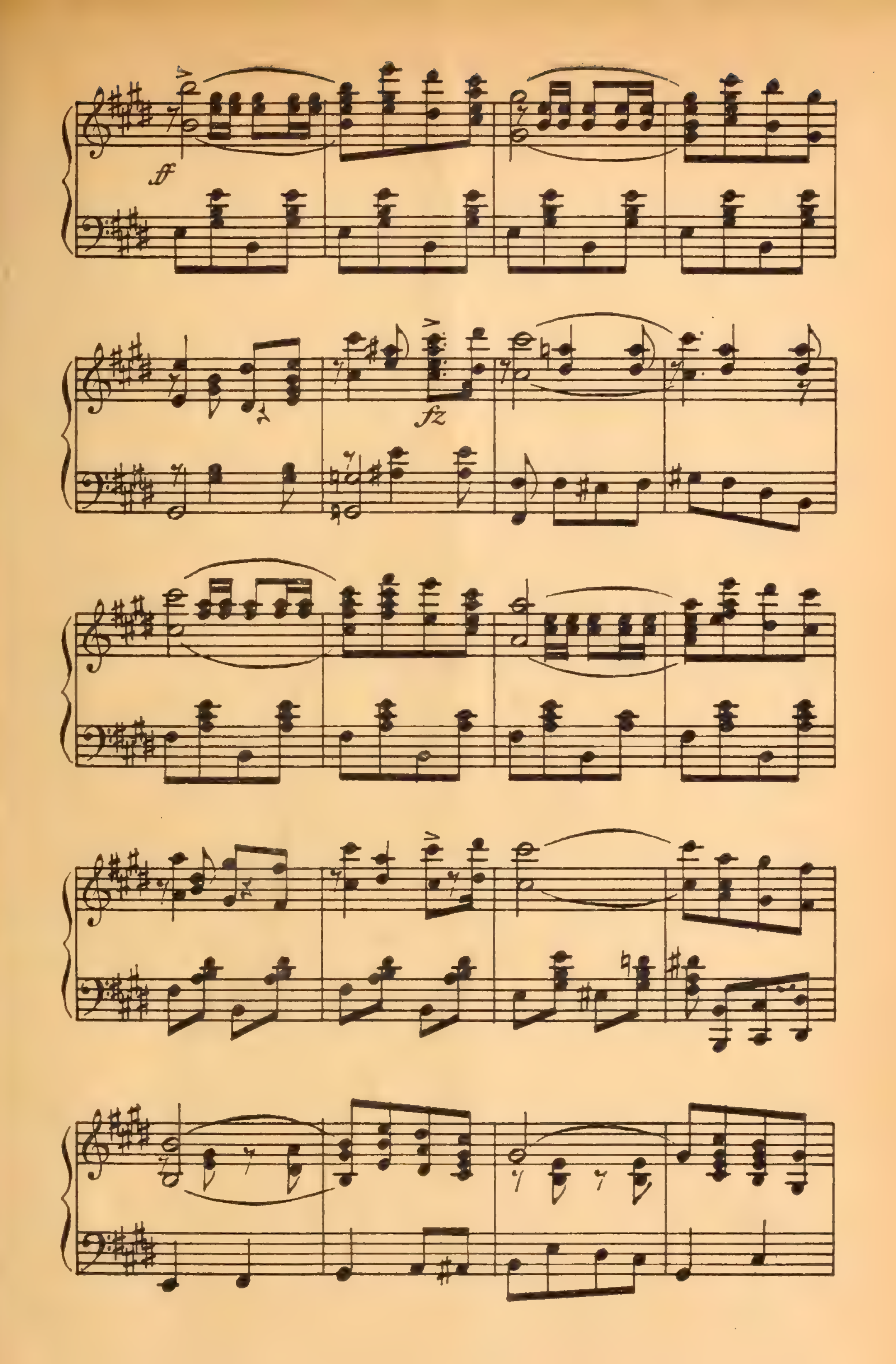

schlau und kennt die Män - ner ge -
there! and he sel dom plays
nau leicht ge - stoh - len ist ein schwar - zes Män - ner -
fair; He will drag you to the par son e're you
herz. ob Ernst ob Scherz
know for he's not slow
ob Mai ob März doch be -
to deal the blow! And es -
f

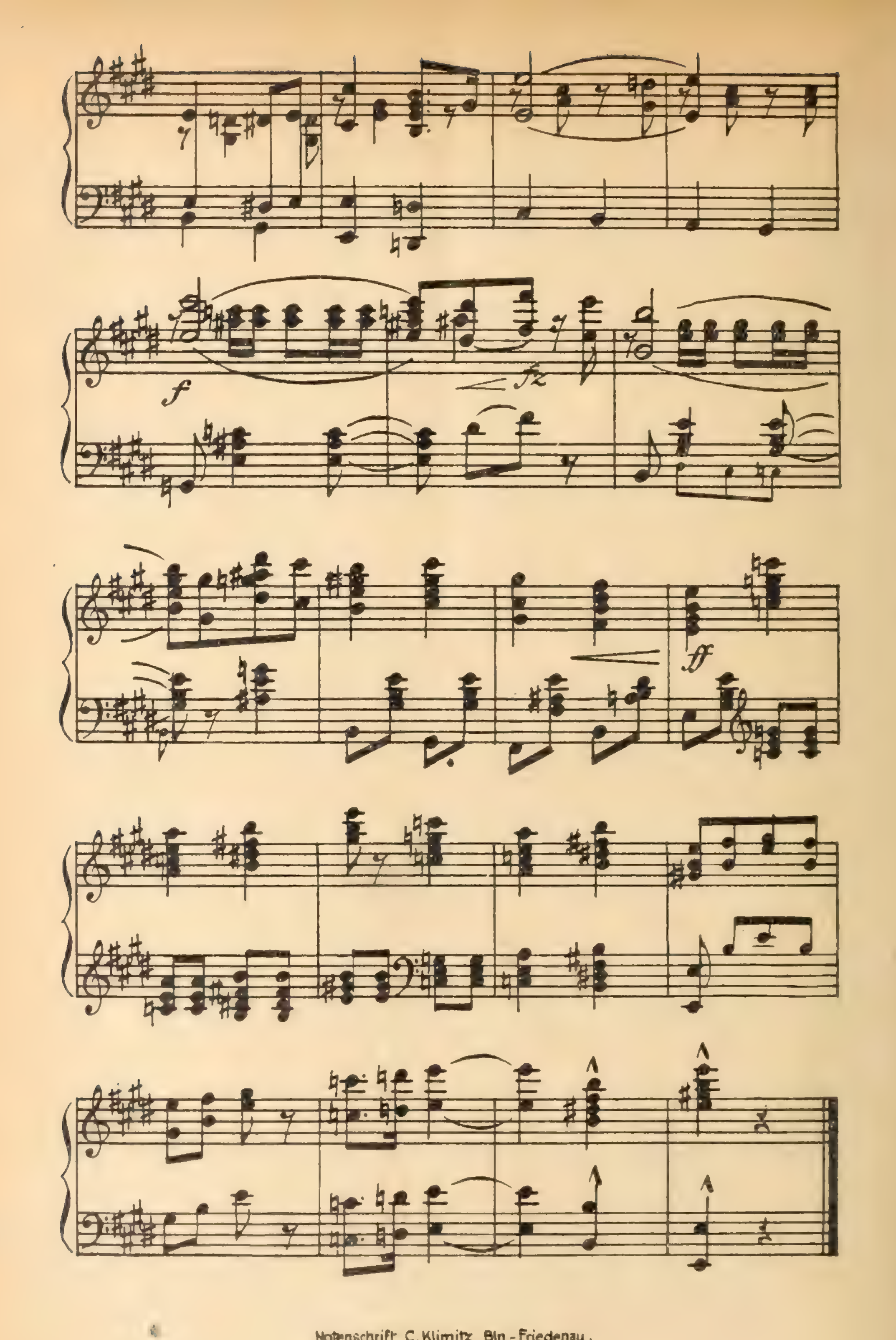

sonders, wenn es Mai
pecia ly when the Mai
ist, ist solch Dieb-stahl leicht voll-
blooms: He is out to have his
bracht je-des Män-ner-
right Jn full view the
mf
herz, das frei ist, stiehlt sie
wed ding ring looms, Love in


sacht mit Be - dacht bei Nacht
May love all day and night
Jn der Mai - en -
Jn the month of
nacht re - giert die Lie - be die
May love rules the world and all
gan - ze Welt
hearts are - gay


Jn der Mai - en - nacht
Jn the month of May
lacht je - des Stern - lein am Him - mels -
The stars by night and the sun by
zeit schnell
day Sing
en mans ge - dacht brennt lich - ter -
his peons swert and flo - wers


loh je-des Herz im Mo- ment
bloom a - bout his - feet
fz
Jn der Mai - en -
Jn the month of
nacht ent-deckt ein je - der
May eur hearts are young, and
sein Ta - lent
life is sweet


ff
fz



Notenschrift C. Klimitz, Bln.-Friedenau.

Kreuz und Quer

VON EVI EVA



Vor ungefähr zehn Tagen erreichte mich ein Brief des „Filmland“, in dem ich aufgefordert wurde, einen kleinen Beitrag persönlicher Art zur allgemeinen Unterhaltung beizusteuern. Nachdem ich mich schon eifrig um das „Filmland“ gekümmert hatte, in passiver Art, sollte ich jetzt aktiv werden, und das ist für eine Frau immer etwas höchst Unangenehmes. Wenn ich trotzdem die Feder ergreife, so tue ich es nur, um das liebe „Filmland“ nicht zu beleidigen und vor allem um meinen jungen Freunden und Freundinnen keine Enttäuschung zu bereiten. Obwohl das etwas voreilig behauptet ist, denn vielleicht wird es doch eine. Ich beginne also damit, herzlichst um Entschuldigung zu bitten.

Zunächst stelle ich, um euch und mir Klarheit zu verschaffen, einige Fragen.

Wer bin ich — — —, warum bin ich — — —, woher bin ich, wie bin ich?

Der ersten Frage Antwort: Ich fühle mich wie ein lustiger Backfisch, also bin ich es, will es immer bleiben .... und heiße Evi Eva. Auf die zweite Frage vermag ich keine Antwort zu geben, und ihr wahrscheinlich auch nicht. Man muß es sich nicht zu schwer machen im Leben! Der dritten Frage Antwort: ich komme aus dem Reiche des Frohsinns, des Uebermuts und der Sonne, die ich 1900 zum ersten Male erblickte. Selbstverständlich schien sie nicht immer. Auch habe ich nicht immer gelacht, aber trotz alledem — man muß sich das Leben nicht allzu schwer machen! Ueber die letzte Frage, wie ich bin, steht mir kein Urteil zu. Ich überlasse es euch, meine lieben Freunde, den Kritikern und — meinem lieben Mann. (Ach Gott das hätte ich ja gar nicht sagen dürfen, daß ich verheiratet bin.) Also — habe ich eben etwas gesagt? Schwamm drüber!



EVI EVA mit ihrem Söhnchen — Phot.: Sandau

Ungern gehe ich den Dingen auf den Grund. Ich nehme sie, wie sie nun einmal sind ... und auch mich. Ich kam eines Tages zum Film, ich blieb dabei, ich bin dabei — und so sei es. Ohne Resignation gesagt, es ist schön, daß es so ist. — Einige der letzten Filme, in denen ich mitspielte, bleiben für mich eine Quelle angenehmster Erinnerungen. Ich denke an den „Klabautermann“

und an die schöne Reise nach Dalmatien, an die Seefahrt auf der Adria, an die fröhlichen Stunden in Ragusa, wo ich die Wiederkehr meines Hochzeitstages — habe ich eben etwas gesagt? Schwamm drüber! — Noch schöner war die spanische Filmreise mit Lothar Mendes, Alf Blütecher, Manja Tzatschewa, Vivian Gibson, Rudi Lieber und Walter Rilla. Magnus Stifter hatte seine liebe Gattin mitgenommen, welche für uns alle die Filmmutter abgab. In Barcelona verdarb ich mir den Magen an Apfelsinen und — an Stierkämpfen. Ich war damals noch ein sehr ängstliches und furchtsames Geschöpf (und bin eine sehr große Tierfreundin); noch bevor der Kampf richtig begonnen hatte, verfiel ich in einen Weinkrampf und mußte halb ohnmächtig vom Platz getragen werden. — (Sogar von einem sehr teuren Platze!)

Erwähnt habe ich, daß ich damals noch ein sehr furchtsames Geschöpf war. Diese Furcht verlor sich — und m u ß t e sich verlieren, als mich Luciano Albertini bat, in einem seiner großen Sensationsfilme die weibliche Hauptrolle zu übernehmen. Vollkommen schwindelfrei, das könnt ihr mir glauben, nahm ich von „Mister Radio" Abschied. Meine Kühnheit gefiel ihm übrigens so sehr, daß er mich kurz darauf für einen seiner neuen Filme, „König von Paris", verpflichtete.

„Lieber Albertini", sagte ich zu ihm, „Sie kennen mich, ich mache alles mit, bloß auf dem Eiffelturm dürfen Sie nicht mit mir balancieren!"

Und das versprach er mir lachend und zu meiner vollsten Zufriedenheit. (Denn a bisserl Furcht hatte ich doch noch.) Schwamm drüber!

So turnt, läuft, schwimmt und zappelt man sich durchs Leben hindurch. Man reist, wird gedreht, gibt Autogramme und — ohne Fähigkeit, aber guten Willens — sogar gewünschte Beiträge für prominente Filmzeitschriften. Ach, das hätte ich wieder nicht sagen dürfen. Diese schreckliche Aufrichtigkeit.

Beschäftigungen, denen ich mich viel lieber hingebe, sind der Besuch von Theatern, jawohl: T h e a t e r n , — und das Fahren mit dem Autoomnibus. Ich hole nämlich jetzt nach, was mir in meiner Kindheit versagt wurde; oben auf dem Deck des Autoomnibus zu fahren. Unten durfte ich ja rein, aber — —. Diese kleine Wendeltreppe, die in so ungeschickter Krümmung nach oben führte, deuchte mich die Stufenleiter zum Paradies. Ach, wie sehnsüchtig sah ich all den großen Menschen nach, die da hinaufstiegen —, ach, wie neidisch blickte ich hinter meinen Altersgenossinnen her, die in dieser Beziehung weniger strenge Eltern als ich hatten. Merkwürdig, wie verschieden die Ansprüche der Menschen sind. Der eine ruht nicht eher, als bis er in seinem eigenen „Mercedes" die Avus heruntersausen kann, der andere ist zufrieden, wenn er die schmale Wendeltreppe auf das Deck des städtischen Autobusses steigen und sich durch das Gewimmel Berlins hindurchschütteln lassen darf.

Soeben merke ich, daß ich sentimental werde, und das steht mir gar nicht. In anderer Richtung weiter. Es hat nämlich noch einen Grund, warum ich mich da oben hinsetze. (Leider ist auch das Vergnügen zu Ende, weil mir mein Mann nicht erlaubt, Selbstmordversuche zu unternehmen.) Böse Zungen werden sagen: Ja, da haben wir's ja! Das ist natürlich der eigentliche Grund. Aber ich bleibe steif und fest dabei, daß es nur so nebenbei diesen andern Grund hat. Der Grund ist: Erhaltung meines Teints. Ich sehe allgemeines Erstaunen. Jawohl, durch die natürlichste Gesichtsmassage von der Welt! Kein Creme von Wolff, kein Puder von Leichner, kein „Wico in der Früh" kann dagegen an. Da habt ihrs nun, das Geheimnis des ewigen Backfisches, was ich eigentlich wieder nicht hätte ausplaudern dürfen!

Ich habe große Angst, noch mehr Dummheiten zu sagen! Mein Eingang sei auch mein Ausgang, ich bitte herzlichst um Entschuldigung. — Schwamm drüber!



In den Filmrollen kann man, leider, nicht immer lustig sein, schon wegen der Regisseure nicht

Expressionismus im Film

Von

Fritz Beyer



ehört der „Expressionismus“ in den Film? Um diese Frage zu beantworten, müssen wir uns erst über den Sinn des abgegriffenen Wortes „Expressionismus“ klar sein. Zur Klärung dient wohl am besten folgendes Beispiel: Eine auf einem elektrischen Klavier gespielte Sonate ist fehlerlos und korrekt wiedergegeben, so wie sie der Komponist aufs Papier gebracht hat. Und doch bleibt der Zuhörer kalt und unbeteiligt. Wird dieselbe Sonate meinetwegen von d'Albert gespielt, so werden wir ergriffen und erhoben. Der Künstler legt also außer der technischen Vollkommenheit in sein Spiel noch etwas mehr hinein, und dieses Mehr, das in unserer Seele wiederklingt, ist „Expression“.

Beides, Expression und handwerkliches Können, zusammen ist Kunst.

Der Naturalismus vernachlässigte das Expressionistische und landete im kalten Virtuosentum. Der neue „Expressionismus“ schießt nun nach der anderen Seite über das Ziel, indem er meint, das Handwerkliche beeinträchtige das Kunstwerk. Und diesen „Expressionismus“ meinen wir in der Ueberschrift. Es ist die Kunstrichtung, die man heute unter „Expressionismus‘ versteht.

Die Vertreter dieser Kunstrichtung sind natürlich ebenfalls auf dem Holzweg, denn handwerkliches Können ist der Kunst unerläßlich, man kann nicht dichten, wenn man die Sprache nicht beherrscht, nicht musizieren, wenn man kein Instrument spielen kann, und nicht malen, wenn man das Malhandwerk nicht versteht.

Wenn ein Bild auf den Beschauer wirken soll, muß es außer dem Malerischen auch das Gegenständliche zum Ausdruck bringen, so daß der Beschauer nicht erst raten muß, was das Bild vorstellt. Oder gar im Zweifel ist, ob das Bild etwa verkehrt herum hängt.

Was das mit dem Film zu tun hat? Sehr viel. Denn der Film ist keine zweidimensionale Bühne, sondern ein Bild, ein lebendes Bild. Und da es schnell wechselt und dem Beschauer nur kurze Zeit zur Betrachtung läßt, und da es außerdem noch einen Vorgang illustriert, muß es die Gegenstände in ihrer charakteristischsten Form bringen. Ein Haus muß ein Haus, ein Fenster ein Fenster, eine Flasche eine Flasche sein. Erscheint z. B. eine Straßenbahn im Film, so muß es ein Wagen sein, wie wir ihn gewohnt sind zu sehen und kein aus dem rechten Winkel geratenes „expressionistisch“ verschrobenes Vehikel. Das hat seinen Grund darin, daß sich der Mensch mit dieser oder jener Person im Film identifiziert und darum Dinge und Geschehen im Film nur gezeigt werden müssen, wie sie im Leben sind.

Der Film soll doch den Beschauer fesseln. Am meisten wird wohl der Film das Interesse haben, auf dem der Beschauer sich selbst wiedersieht, er steht im Mittelpunkt seines Erlebens. Und alles Geschehen um ihn herum filtert er durch sein Gehirn. Wie dankbar ist der Zuschauer, wenn er im Film eine Gegend sieht, die er schon in Natur gesehen hat.

„Ach, das ist ja Tölz,“ hört man hinter sich, „da war ich letzten Sommer.“

Oder wie freut sich der Berliner, wenn er ein Straßenbild seiner Vaterstadt im Film sieht.

Ich denke mir z. B. einen Film sehr reizvoll, der die Fahrt auf der Hochbahn bringt mit ihrem Gedränge und wechselnden Straßenbildern vom Führerstand aus.

Auch die Handlung darf nicht „expressionistisch“ sein. Wie der Mensch die Natur natürlich sehen will, so will er sich in seinem Verhältnis zu den anderen Menschen auch natürlich sehen. Der Film ist kein Theater, sondern der Film ist Bild. Der Film zeigt z. B. folgendes:

Ein junger und ein älterer Mann gehen in einem eleganten Zimmer hin und her, ihre aufgeregten Armbewegungen verraten, daß sie sich in einer heftigen Debatte befinden. Mehr zeigt der Film nicht. Daß der junge Mann der Sohn des älteren, daß er ein Verschwender ist, der jetzt von seinem Vater zurechtgewiesen wird, das erfahren wir durch das geschriebene Wort, das nebenher läuft. Der Film ist also die Illustration des uns in kurzen Sätzen servierten Romans, die Figuren der Illustration müssen in uns verständlicher Kleidung und für unsere Begriffe gebräuchlichen Räumen auftreten. Der Film ist eben Bild. Nun gibt es auch Films, die ohne Wort verständlich sind. Gewiß. Es gibt auch aufeinanderfolgende Bilder, deren Handlung ohne Erläuterung ohne weiteres verständlich ist. Ich erinnere hierbei nur an Wilhelm Busch.

„Expressionistisch“ gezeichnete Illustrationen sind ein Widerspruch in sich selbst. Ebenso expressionistische Films. Eine Ausnahme, und zu gleicher Zeit sehr bezeichnend für den „Expressionismus“ sind solche Films, die da zeigen, wie die Welt im Hirne Geisteskranker aussieht Ich denke hierbei an den hervorragenden Caligari-Film und solche, die ihr Motiv im Mystischen, im Unwirklichen haben. Da ist der „Expressionismus“ geradezu Bedingung.

Im übrigen ist der Film ein Bild aus dem Leben, ein lebendes Bild —, „moving picture“.

Spanisches Allzu=Spanisches

von Hanni Weisse



Als die Symphon-Filmgesellschaft mir bei meinem Engagement mitteilte, daß ihre Filmreise für mehrere Wochen nach Spanien gehen würde, wußte ich von diesem Lande auch nicht viel mehr, als mancher andere, nämlich: daß dort vor Zeiten ein Mann namens Don Quichotte auf einem dürren Pferd sein Unwesen getrieben hatte, und in meiner Vorstellung verbarg sich der Begriff „Spanier" mit dem eines Don Quichotte. Um dieser meiner Anschauung jedoch einen zeitgemäßeren Anstrich zu geben, griff ich zum Baedeker, und da fiel mein Blick gleich zuerst auf einen Satz auf Seite XII: „... Insektenpulver halte man stets bereit, um nötigenfalls seinen Sitzplatz im Coupé zu reinigen." Da entsank mir das Buch. Aber der Kontrakt war schon geschlossen — na, und ich habe ja Mut.

Und es war alles in allem auch wirklich sehr schön. Ich komme mit ganz anderen Anschauungen zurück, als ich — aber immer der Reihe nach, wie sich das für den Reisechronisten ziemt.

Wir waren die stattliche Zahl von 12 Personen, dazu eine schier unendliche Menge von Koffern aller Art und Größe, die wir uns „gegen die Grenze wälzten." Ueber allem schwebte der Geist Zeiskes, des Hilfsregisseurs und Reisemarschalls, der zwar nicht spanisch spricht, aber dafür waschechter Berliner ist, und der es trefflich versteht, die ununterbrochene Folge kniffliche Situationen auf seine Art zu lösen und die Karawane (so nannten wir uns bald) durch alle Klippen der Paßvisa, Gepäckrevisionen und Anschlüsse durchzusteuern, wobei ihm — ich muß es zu seiner Ehre gestehen — jedes Mittel recht war, angefangen von der Abreise im letzten Moment n u r m i t B a h n s t e i g k a r t e n ... bis zu schwerer Beamtenbestechung würdiger Hüter der Ord-

nung in allen Ländern, die das Glück hatten, uns zu beherbergen.

Erste Station: Paris. Beschauliches Sitzen vor dem Café de la Paix, wo uns zu Füßen der Verkehr „brandet“ und die 6-rädrigen Ungetüme von Omnibussen vorbeirattern. Ohne Verkehrsturm, unauffällig geleitet. Abends: Casino de Paris. Eine Revue „Bon jour, Paris!“ das Urbild aller in Berlin gezeigten. Clou die „göttliche“ Mistinguett. Eine Frau, die bewunderungswürdig den Mut hat, auf der Bühne häßlich zu scheinen und grotesk-komisch. Ich sitze in einem Brokatkleid und einem Hermelinmantel in einer Loge ganz nahe der Bühne. Das ganze Theater guckt nach mir. Der Partner der Mistinguett reicht mir von der Bühne herab ein Paar entzückende Seidenpantöffelchen, Reklame eines Schuhgeschäfts, in die Loge. Die Mistinguett ist böse. Er lacht. Aber es geht vorüber. Nacktballette. Eindeutigkeiten. Gassenhauer. Schlager. Noch und Noch . . .

Am nächsten Tag weiter. Reise durch Frankreich. Und nun Spanien. Neue Währung: Peseten und Centimos. (Die Francs verschwinden im Necessaire.) Wir haben auf unserer Reise so ziemlich alle Währungen Europas gehabt: belgische, französische und Schweizer Franken, Peseten, Lire, Pfunde und Schillinge. Nach kurzer Zeit haben wir uns überhaupt nicht mehr ausgefunden. Werkmeister, der Regisseur, wußte einen Ausweg: er nannte kurzerhand die jeweilig aktuelle Währung — Eier. Das gefiel uns. Wir rechneten nur noch nach Eiern. Das nebenbei. Also wir betraten Spanien. Ich zückte das bereitgestellte Insektenpulver. Aber ich will ehrlich sein. Es war nicht so schlimm. Ich fand die Polster weniger von Insekten als von Gepäckstücken der Spanier voll, die die Angewohnheit haben, ihr gesamtes Gepäck sorglos in allen fremden Coupés zu verteilen und sie fremden Leuten auf die Sitze zu stellen. Das hat uns immer sehr geärgert, denn in unserer „preußischen Einstellung“ hat der Fahrgast „Anspruch auf das Gepäcknetz über seinem Platz.“ Wir gewöhnten uns auch daran.

Spanien ist zunächst das Land der — Bettler. Nirgendwo, auch in Italien nicht, wird so viel gebettelt wie in Spanien. Man muß überhaupt da in kultureller Hinsicht einen sehr niedrigen Maßstab anlegen, wo ja 70 Prozent aller Leute Analphabeten sein sollen. Man nennt das Land sonst auch das der Stiefelputzer und Stierkämpfer. Rastlos werden einem hier die Stiefel geputzt: auf der Straße, im Café, selbst im Theater. Und ich muß sagen: mit einer Virtuosität, die nur große Uebung verleiht. Einmal gab es eine



Die Reisegesellschaft im Schatten maurischer Geschichtsdenkmäler

Sensation: Manfred K ö m p e l, der Münchener, ließ sich seine Haferlschuh putzen. Sowas hatte man in Valencia noch nicht gesehen. Etwa 20 zerlumpte Vertreter der Innung sammelte sich an, befühlten die Lasche des Haferlschuhs und tauschten schnatternd ihre Meinung darüber aus. Es war ein großer Tag für die ganze Gilde..

Auf die Stierkämpfer will ich nicht weiter eingehen. Es ist darüber ja auch hier das meiste bekannt. Neu war mir nur, daß die Stierkämpfer ein kleines Zöpfchen tragen und daß man in den Läden von den Berühmtheiten Postkarten verkauft, wie bei uns von den Filmstars; daß es in Spanien über 200 Steinarenen gibt, in denen zweimal in der Woche Stierkämpfe stattfinden, bei denen je 6 Stiere und bis 20 arme Pferde getötet werden. Die Saison hatte noch nicht begonnen, dafür haben wir bei Malaga in einer Stierkämpferschule Stierkämpfe gesehen. Doch die Erinnerung daran macht mich so traurig, daß ich alles gern vergessen möchte. Ich kann das traurige Brüllen des Stieres und sein großes Auge immer noch nicht vergessen, als ihm der lange Degen schon im Leibe steckte . . .

Wenn ich daran denke und an alle die Tausende armer kleiner Esel, die die „Automobile Spaniens“ sind und die so geschunden werden, da muß ich sehr schlecht von Spanien denken und möchte es direkt als barbarisch und grausam bezeichnen. Aber in Valencia im Palace-Hotel erlebten wir auch einen schönen Beweis von der Ritterlichkeit der Spanier. Kaum daß wir saßen und einige spanische Offiziere uns als Deutsche erkannten, da intonierte die Musik uns zu Ehren: „Deutschland über alles!“ Uns kamen im fremden Land Tränen der Rührung an.

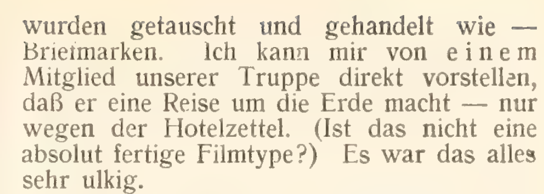
Palmen, Feigen, Kakteen, lachende Sonne. Wir haben herrliche Aufnahmen gemacht und der Regen hat unseren Operateur L ü t t g e n s selten geärgert. Granada. Alhambra. Aber auch die ist ja hier am meisten von Spanien bekannt. Interessant waren uns Tänze von Zigeunern, die fast wie wilde Tiere in Höhlen leben. Hier sah ich eine wirkliche Carmen mit derartigen Glutaugen, daß ich fast erschrak! Diesen Zigeunern geht es glänzend, denn sie werden regelmäßig von Cook'schen Reisetruppen besucht, die es sich etwas kosten lassen. Die Tänze haben absolut die Qualität erstklassiger Varieténummern.

Amüsant ist es auch in den spanischen Kabaretts, die wir überall besuchten. Es treten da nur Frauen auf, jede einmal, immer in einem anderen Kleid oder bunten Schal, wenig darunter. Sie „schreiten einher“ und singen dazu. Die ganze Angelegenheit ist sehr erotisch, wenn auch nirgends so unbekleidet wie bei uns. Aber daher vielleicht desto erotischer. Nachher sind die „Künstlerinnen“ immer im Publikum, das nur aus Herren besteht. In manchen Logen stehen Sofas. Das ganze ist bezeichnend für die Stellung der spanischen Frau. Die spanische Dame nämlich lebt ganz zurückgezogen und ist von einer Sittenstrenge, von der man sich bei uns kaum einen Begriff machen kann.

So zogen wir von Stadt zu Stadt, von Motiv zu Motiv, von Hotel zu Hotel. Allmählich hatte sich eine Krankheit der ganzen Truppe bemächtigt, die immer schlimmer wurde, je länger die Reise dauerte: die



Bei Freilichtaufnahmen im spanischen Süden muß man zufrieden sein, wenn der Wirt einer Fonda den Künstlern Tisch und Stuhl auf die Landstraße stellt, damit sie sich schminken können.

H o t e l z e t t e l s e u c h e. Unfreiwilliger Urheber davon bin ich selbst. Das fing so an: Mein Schrankkoffer, der wegen seiner Größe bald den Namen „Bundeslade" erhielt, ist schon von meiner Sketchtourné und meinen Reisen her über und über mit bunten Hotelzetteln beklebt. Wo er steht, bildet er Volksaufläufe. Man kann an ihm Geographieunterricht geben. Das erregte die Bewunderung aller Mitglieder der Karawane. Von nun an begann eine direkte Jagd nach solchen Hotelzetteln. Ausgiebigste Gelegenheit war ja vorhanden. Die erste Frage an jeden Hotelportier war: „Hat Ihr Hotel Tickets?" Und wenn das Hotel mal zufällig keine hatte, dann war es in den Augen der Truppe erledigt. Ja ich habe — ich nenne keine Namen — fast einige Mitglieder der Karawane im Verdacht, einmal die Leitung der Truppe veranlaßt zu haben, ein anderes Hotel zu wählen, weil das bereits gewählte — keine Hotelzettel hatte. So weit verirrt sich Sammlerwut. Diese Zettel 
wurden getauscht und gehandelt wie — Briefmarken. Ich kann mir von e i n e m Mitglied unserer Truppe direkt vorstellen, daß er eine Reise um die Erde macht — nur wegen der Hotelzettel. (Ist das nicht eine absolut fertige Filmtype?) Es war das alles sehr ulkig.

Malaga. Dort gibt es tatsächlich den berühmten Malagawein. Er ist köstlich. Wir haben uns jeder ein Fäßchen nach Deutschland schicken lassen. Hoffentlich kommt er an. Hier machten wir einen dreitägigen Karneval mit, mit Bergen von Konfetti auf den Straßen. Anschließend ein Pressefest im Theater Cervantes, wo wir die vornehme Gesellschaft Malagas sehen konnten und berechtigtes Aufsehen erregten. Aufnahme hatten wir meist in Palo, einen der eigenartigsten Orte, die es gibt. Dieses „Dorf" wird von armen Fischern bewohnt, die aber ihre Behausungen meist in Höhlen haben. Es herrschen dort zumeist fürchterliche Augenkrankheiten infolge des Mangels jeder Hygiene. Wir sahen uns sehr vor, mit den Leuten in Berührung zu kommen. Unser Dolmetscher verstand sich jedenfalls mit den Leuten sehr gut. Gegen Mittag zog immer mit seinem kleinen Esel ein Gemüseverkäufer durch das Dorf und pries laut seinen Knoblauch, das einzige Gemüse, was er hatte, mit den Worten an: „Oh, welch ein Geschmack im Topfe!" Dies wurde natürlich sofort zum geflügelten Wort der Truppe. Hier muß ich auch unseres literarisch überaus bewanderten Regisseur Werkmeister gedenken, dem es gelang, auf jede Situation stets ein passendes Zitat zu bringen, das er ernstkomisch zitierte. Ja wir hatten uns daran schon so gewöhnt, daß er am Morgen direkt schon nach dem „Zitat des Tages" befragt wurde, womit man dann beruhigt abzog . . . . . .

In Malaga hieß es: die Aufnahmen in Spanien sind zu Ende. Wir müßten noch gegen Abend mit einem großen Autobus nach Gibraltar fahren, denn eine andere Verbindung ist nicht vorhanden, wenn wir dort noch rechtzeitig, also nächsten Tages um 11 Uhr vormittags, den englischen Dampfer „Macedonia" erreichen wollten, der von London kam und uns auf seiner Reise nach Japan bis Marseille mitnehmen sollte.



Und man ist, wenn man von Aufnahme zu Aufnahme „eilt", auf die bescheidenen Transportmittel angewiesen, wie sie noch heute auf den meisten spanischen Landstraßen verkehren.



In den Straßen spanischer Städte zu arbeiten, ist fast noch ungemütlicher, als in den deutschen: der Südländer verbringt, wenn nicht die pralle Sonne scheint, jede Stunde vor der Tür seines Hauses, und da er nicht nur Maulaffen feilhält, sondern sich an jedem Vorkommnis sehr aktiv beteiligt, kann man sich vorstellen, wie eine Kinoaufnahme in diesen Breiten verläuft.

Ade, schönes Land der Langustinos und der Caballeros, der Oliven und Datteln, der Orangen und Zitronen! Unsere nächtliche Abfahrt, hochbeladen mit den Kofferungetümen (beklebt mit den buntesten Zetteln!), glich einen Triumph. Unzählige Stiefelputzer wohnten ihr bei. Ratternd und pfauchend setzte sich das Monstrum in Bewegung und schaukelte aus der Stadt hinaus.

Die Fahrt werde ich nie vergessen. Immer ging es auf schmaler Felsenstraße, hart am Meer; alle 10 Minuten eine scharfe Kurve. Ein Meter, oft noch weniger, von den linken Rädern war der Abgrund. Eine Mauer gab es nicht. Der Autobus hatte nur e i n e schwache Lampe, und das wir nicht zwanzigmal ins Meer fielen, ist ein Wunder. Und wir konnten ja nicht langsam fahren und rasten, wenn wir rechtzeitig noch in Gibraltar ankommen wollten. Endlich gelangten wir in Stockdunkelheit von den Felsen herunter auf flaches Land. Oft wurden wir von den engen Sitzen bis zu einem halben Meter hochgeschleudert und dachten, daß sämtliches Gepäck heruntergestürzt sei. Da senkte sich das Auto zur Seite, daß wir schon fürchteten, umzufallen, ein Ruck — und es stand. Wir heraus. Der Chauffeur hatte den Weg verfehlt — und die Räder hatten sich in grundlosem Acker bis über die Achsen festgefahren. Stundenlanges Bemühen in der Dunkelheit, das Auto flott zu machen. Paulig arbeitete aus Leibeskräften. Mit ihm Beckersachs. Vergeblich. Bittere nächtliche Kälte. Nicht einmal der Malagawein vermochte einem warm zu machen. Wie sollten wir nun den Dampfer erreichen? Zum erstenmal kam es uns in Spanien . . . „spanisch" vor . . .

Kein Mensch war in der Nähe. Die Karbidlampe verlischt. Qualvolles Warten und Frieren drei Stunden bis die Sonne fahl aufgeht. Um uns schneebedeckte Berge. Dann holt man aus dem nächsten Dorf Ochsengespanne. Es gelingt mit unsäglicher Mühe, den Autobus herauszuziehen und auf den kaum erkennbaren Weg zu schieben. Wir fahren weiter. Da versperrt ein reißender Fluß, der Guardiaro, den Weg. N i e hat in Spanien ein Fluß Wasser, ausgerechnet j e t z t strömt vom Gebirge das Wasser herab. Die Fähre hat infolgedessen den Betrieb als zu gefährlich eingestellt. Einsam steht unser Autobus am Ufer. Wir stampfen ratlos herum. Die kleine Lilian Weiß erfriert fast.

Wie sollen wir nur herüberkommen?

Nur dem Galgenhumor Werkmeisters und seinen Aphorismen war es zu verdanken, daß wir bei Laune blieben. Da gelingt es Marc Roland, ein paar Fischer aufzutreiben. Jetzt wird das Gepäck mühselig herabgeladen und Stück für Stück über den reißenden Fluß gesetzt, Und dann wir. Drüben stehen zwei andere Fordwagen, die man von Malaga telephonisch bestellt und aus Gibraltar ans gegenüberliegende Ufer entgegengeschickt hatte. Mit Eseln wird das Gepäck hingeschafft, verladen, und dann gehts in sausender Fahrt über die Felsen nach Gibraltar. Vielleicht bekommt man den Dampfer noch! Der kanonengespickte bekannte Felsen taucht auf, der „Schlüssel des Mittelmeeres", den die Engländer in den Händen halten. Wir holpern die Kais entlang. Durch fünf englische Zollstationen. Sehnsüchtig schauen alle nach dem Hotel „Britannia", an dem sie „zettellos" vorbei müssen. Auf der Reede



Malerisch sind vor allem die Flußtäler im bergigen „unbekannten“ Spanien. Welcher Tourist weicht wohl von der großen Heerstraße ab und besucht die entlegenen Schönheiten dieses seltsamen Landes? Granada und Sevilla mögen sehr schön sein aber das echte Spanien sieht doch anders aus, — und man trifft es erst dann, wenn man in fleißigen Tälern stromaufwärts reist.

brüllt schon die „Macedonia“ mit gelichteten Ankern. Eine Pinasse schäumt hin, weil sie noch 5 Minuten warten soll. Unsere Koffer krachen auf einen Dampftender; der keucht nach dem Schiff. Im letzten Augenblick betreten wir das Fallreep, ziehen die Arme der indischen Matrosen unsere Koffer herauf, während schon die Schiffsschraube arbeitet und das Schiff erzittert ...

Das war eine Hetzjagd. Jemand sagt: Wozu brauchen wir ein Manuskript, Man hätte ja nur die Tournee selbst mit allen ihren Zwischenfällen drehen sollen. Das wäre der beste — wenn auch unglaubwürdigste Film gewesen ... Werkmeisters Aphorismus für die Seefahrt lautete etwa: „Und wenn es hochkommt, dann ist es köstlich gewesen.“ Aber es kam nicht dazu. Die See war glatt. Wir machten schöne Aufnahmen in den zwei Tagen bis Marseille.

Marseille. Aussteigen. Verzollen. Nach der Pfundwährung auf dem Schiff, jetzt Frankenwährung. Rundfahrt durch die Stadt. Wir besuchen das Castell d' If und frischen Erinnerungen an den Grafen von Monte Christo auf. (Schöne Hotelzettel natürlich in Marseille.)

Abends Weiterfahrt und Nachts Ankunft in Nizza. Hochsaison. Kein Hotel frei. Ein Kunststück auch, 12 Personen zusammen unterbringen zu sollen. Endlich gelingt es. Hotel Negresco. Wie mag das liegen? Und früh herrliche Ueberraschung: Vor dem Fenster des Hotels das Mittelmeer. Palmen, Sonne, Musik, Eleganz, Nizza ..

Wir sind uns alle darüber einig, daß dies der Höhepunkt der Reise ist. Wir geben das ganze Spanien für zwei Tage Nizza! Tagsüber Aufnahme. Dazwischen Kurpromenade. Tee im Negresco. Abends zur Negerjazzband ins Peroquet. Bekannte aus Berlin. Alice Hechy und Unterkirchner. — Nachmittag mit dem Auto am Meer entlang nach Monte Carlo. Da ist jemand von uns in großer Form. Aber ich verrate nicht, wer und wieviel er gewonnen hat, der Albert! Ich habe verloren. Na ja: Glück in der Liebe . . . Eindruck macht Monte nicht. Werkmeister sagt: das ganze bau ich viel echter im Zooatelier, nur daß ich so schlechte Komparserie schwer bekommen kann, wie das hier! Eleganz ist nur im Hotel de Paris, dem vielleicht mondänsten Hotel der Welt.

Schweren Herzens verlassen wir Nizza. Nun hofften wir glatt nach Berlin durchzufahren. Aber das Schlimmste sollte uns noch bevorstehen. Als wir in Mailand unser Gepäck heraushaben wollten, um es neu nach Berlin aufzugeben, teilte man uns brüsk mit, daß das gesamte Gepäck mitsamt den Negativen beschlagnahmt sei! Wir konnten uns das anfangs überhaupt nicht erklären. Endlich erfuhren wir, was da passiert war: Aus einem der beiden kleinen Akkumulatoren, die zum Musikaufnahmeapparat Rolands gehörten, war beim Transport in Genua einem Zugführer Säure über die Augen und den Anzug gelaufen. Der Mann war ins Lazarett geschafft worden. Jetzt hielt sich die Bahnverwaltung kurz entschlossen an das gesamte Gepäck, das den Schaden decken sollte. Drei bange Tage lang lag das Ensemble untätig in Mailand, ohne Bescheid zu bekommen,



In Palo gibt es — seltsam genug! — noch Bewohner natürlicher Erdhöhlen. Hanni Weiße drehte unter ihrer Mitwirkung einige Szenen — und ließ sich in jener Art feiern, die selbst im leichtbeschwingten Spanien auffallend wirkt und von einem Fachmann wie Baedeker besternt wird. Originell ist, daß auf dem Gelände oberhalb der Höhlen ganz moderne Villen entstanden sind.

ja — wir durften nicht einmal Wäsche aus den Koffern nehmen. Endlich gelang es mit Hilfe des überaus rührigen deutschen Konsulats, und da wieder des Vize-Konsuls Ludwig Aeldert, festzustellen, was mit dem Mann in Genua eigentlich sei. Die Verletzung stellte sich zum Glück als leicht heraus, die grollende Bahnverwaltung ließ sich erweichen, und gegen Hinterlegung einer beträchtlichen Summe von Seiten der Firma gelang es endlich, die Truppe wieder flott zu machen, die sich beeilte, den Staub Mailands von ihren Schrankkoffern zu schütteln. Aber wenigstens haben wir noch das Abendmahl von Lionardo da Vinci gesehen und den Dom. Und auf den Koffern der „Sammler" klebt ein neuer Zettel: Palace-Hotel Milano . . .

Palmen und Sonne, herrlich blauer Himmel der Riviera, Sommerkleider und ein Frühlingshut noch vor wenigen Tagen - jetzt Kühle und Matsch in Berlin, Kälte und bleigrauer Himmel . . .

Fröstelnd wickelte ich mich in meinen Pelz, als der D-Zug quietschend und knarrend in den Anhalter Bahnhof einlief. Warm ist nur mein kleines Pekingesen-Hündchen, das mir mein Mädchen zum Willkommen reicht und das mich erst eine Weile mit seinen großen Augen ansieht, ehe es mich wieder erkennt und freudig mit dem buschigen Schwanz wedelt.



Einsam stand die „Bundeslade" Hannis, ihr Riesenschrankkoffer am Ufer des Guardiaro.

Weltreise um den Film

München, 28. April.

ilmreisen um die Welt sind etwas Alltägliches geworden. Man hat es längst aufgegeben, seiner Lieblingsdiva nachzulaufen und ihr zu sagen, wie glühend man sie verehrte. Denn wenn man nach Berlin fuhr, in der Hoffnung, sie dort zu sehen, so saß sie bestimmt im Expreßzug Wien-Konstantinopel oder sie wurde gerade auf einem Mittelmeerdampfer gedreht. Was ein rechter Filmstar ist, der hat mindestens in jedem Hotel von Weltruf einmal zu Mittag gegessen. Klein Jackie hat den Globus kreuz und quer bereist; — Pola Negri fährt über den großen Teich, als gälte es, einen Sonntagsnachmittagsausflug zu machen; — Chaplin eroberte Rußland; — Mongolen und Südseeinsulaner, Hottentotten und Buschmänner, Orang-Utan und Krokodii haben die Bekanntschaft der Kurbelleute gemacht; — Franz Osten traf kürzlich in Delhi ein, um Buddha auf die Leinwand zu bringen; kurz: in bezug auf Filmreisen um die Welt ist jeder Rekord bereits geschlagen worden.

Ich habe darum eine Weltreise um den Film gemacht. Ich fuhr nach Geiselgasteig, jenem prächtigen, in Kiefernwälder eingebetteten Gelände an der Süd-Peripherie Münchens, wo die „Müchner Lichtspielkunst" (Emelka) ihr Filmgefilde in einer Ausdehnung von 56 Tagwerk ausgebreitet hat. Schon auf dem Wege, nach den letzten Vorstadthäusern und den Winkeln Giesings, erwacht die Illusion des Reisens: Felder, Wiesen, Geflügelhöfe zu beiden Seiten des Autos, endloser Himmel, Wald, Stille. Und plötzlich ein Glashaus, mächtig und gespenstisch im Grün der Waldkonturen. Und man ist mitten in den Wundern der Technik, des Modernen, des Zukünftigen
lich ein Gasthaus, mächtig und gespenstisch im Grün der Waldkonturen. Und man ist mitten in den Wundern der Technik, des Modernen, des Zukünftigen.

Ein Leben, ein Betrieb, ein Hin und Her, wie der Anblick einer wild durcheinandergeratenen Ameisenwelt, saugt den Eintretenden auf. Musik, Gelächter, klappernde Gläser und Teller, das Surren der aufblitzenden Jupiterlampen, Gehämmer, eine Kinderstimme, Satzbrocken aus aller Herren Länder; dies alles brandet um den Regisseur Walter Niebuhr, der, ein Deutschamerikaner, eben eingetroffen



Phot.: Emelka — Film ist — Film, selbst in einem bajuvarischem Glashaus ...

ist, um mit den Aufnahmen eines Films großen Stils und internationalen Gepräges zu beginnen. „Venezianische Liebhaber“ steht auf dem Manuskript, das als erste Frucht eines volkswirtschaftlich sehr bedeutenden Vertrages, den die „Emelka“ vor kurzem mit der „W. u. F. Film Service Ltd.“ in London abgeschlossen hat, im Licht der Münchner Kamera reifen soll. Der Vertrag sieht eine gemeinschaftliche Produktion von Großfimen mit Künstlern von Rang vor und soll auf dem Wege eines umfangreichen Austauschs dem deutschen Film Gebiete erobern, die ihm bisher verschlossen waren.

Die Abgesandten der Londoner Firma gruppieren sich um Niebuhr und den Stab des Emelka-Ensembles. Niebuhr erklärt die ersten Szenen, sparsam mit Worten, die mit schwerem, amerikanischem Akzent aus seinem Munde kommen. Er verdolmetscht Deutsches ins Englische, Italienisches ins Französische. In seiner Umgebung sieht man Arlette Marechal, die schöne Weltdame; Maria Minzenti, die lachende, tänzerische Wienerin; Cullen Landis, den amerikanischen Charakterdarsteller jugendlicher Männerrollen, und den berühmten Engländer Hugh Miller. — Niebuhrs Frau, amerikanisch-sachlich und anmutig zugleich, hinter einer Hornbrille versunken, notiert exakt Regiebemerkungen. Es ist eine Zimmerszene. Die Männer mit den Lampen und Scheinwerfern rücken heran. Jupiterlicht flutet von oben, aus zehn Metern Höhe, von allen Seiten herein. Es wird heiß. Es schmeckt nach Schminke, Puder, Moschus, Parfüm. Die weißen Gesichter und Hände der Akteure wirken magisch, phantastisch. Begrabene Jahrhunderte scheinen erwacht. Und rundherum hantieren und lärmen Zimmerleute, Techniker, Ingenieure, Maler, Tischler, um das riesige Portal eines venetianischen Palastes zu errichten. Kübel stehen herum; Stangen, Treppen, Möbel, bunte Fetzen da und dort, überall! Parkett wird gelegt. Folianten werden hereingeschleppt und in einem schweren Bücherschrank verstaut, der als Kamin umgebaut und als Wandverkleidung zugleich verwendet werden kann. Haushohe Kulissen lehnen herum; Koffer; Kist und Kasten schwer. Und hier, verlassen in einer Ecke, ein Paar zierlicher Frauenpantöffelchen. Es sieht aus wie die große Puppenstube großer Kinder. Ein gigantischer Raritätenladen. Eine ungeheure Zauberwerkstatt.

In einer anderen Ecke steht ein halb nach Boudoir, halb nach Salon aussehendes Zimmer. Ein Erdball schwebt darüber, Reste, die zu Innenaufnahmen für Joe Stoeckels neuen Herkules-Film, betitelt: „Der Bezwinger des Todes“, gedient haben.

Apropos: Joe Stoeckel, ein Herkules. Man kennt ihn als Marcco, den rettenden, jede Situation bezwingenden Schutzgeist der Schwachen und Verfolgten. Er mustert eben das Heer seiner Statisten nach geeigneten Erscheinungen für Aufnahmen ab, die nachmittags im Freien stattfinden sollen. Die Front eines modernen Hauses steht draußen; massiv, nackt; frierend in Wind und Wetter. Davor ist richtiges Asphalttrottoir, sind Straßengraben und Pflaster errichtet worden.



Die Gesellschaftsräume von Geiselgasteig gleichen denen von Neubabelsberg auf ein Haar ... Phot.: Emelka

Ich schlendere weiter, zerfallene Stufen hinunter — und bin in einer unterirdischen Grotte. Graue, von Wasser ausgehöhlte Quadern; feuchte Luft. Ueber mir sei ein Bassin, erklärt der Architekt Willy Reiber, das fasse 150 Kubikmeter Wasser. Ein Druck und die Grotte füllt sich schäumend.

Die Stimmung dieser Felswände ist überzeugend. Ich mache ein paar Schritte, benommen. Wo bin ich? In einer Tropfsteinhöhle? In der Blauen Grotte auf Capri? — Nein; ich stehe vor dem Tor von Schiras, wo die berühmten Rosen wachsen. Ich sehe persische Architekturen, in verwitterten, wundervollen Farben. Winkel und Gassen aus Tausendundeiner Nacht. Tempeltrümmer. Hafis, Mirza Schaffy, Zoroaster haben hier gelebt, nicht wahr? Ich schaue mich um und stehe vor gewaltigen Mauern indischer Baukunst mit buddhistischen Plastiken. Steinkolosse, zu grotesken, dämonischen Figuren aufgebaut. Dann geht es an den strengen Statuen ägyptischer Steinhauerei vorüber, und plötzlich umfängt mich ein osmanisches Straßenbild; Moscheen, Minaretts. Dann: Ragusa, dalmatinische Häuser, — dann: die Stadtmauer von Pisa. Und ganz unabhängig vom Kursbuch, von Eisenbahnunfällen und von pikanten Coupébekanntschaften, die sehr viel Geld kosten, bin ich in Venedig, Wasser fließt in Kanälen, Brücken wölben sich darüber. Ein Dogenpalast ragt ehrwürdig und schweigend. Aus Vertiefungen wird gearbeitet. Hier wird in Kürze eine neue Wassermenge hereinfluten, werden sich Giebel und Säulen spiegeln, wird im Sommer die bunte Bewohnerschaft von Emelkanistan baden.

Ich trage mich mit dem Gedanken, hier mit einem Segelboot vor Anker zu gehen und Feuilletons zu schreiben, und während ich ausrechne, was mir die verschiedenen Zeitungen für den Abdruck derselben schuldig bleiben werden, bin ich in ein altenglisches Gemäuer versetzt, sehe Häuser, wie sie aus dem Nebel an der Themse hervorgucken, sehe Wirtshäuser, aus denen jeden Augenblick Sir John Falstaff großmäulig und weinselig heraustorkeln könnte.

Ich streife an Türfüllungen entlang, die schöne Ornamente aufweisen; einen Augenblick scheine ich selbst das Opfer eines Rauschs zu sein. Das Mühlenrad, das sonst in einem kühlen Grunde geht, geht mir im Kopf herum. Ich lasse mich auf einem Brunnenrand nieder und bemerke jetzt erst, daß er schwedischer Bauart ist. Ich sehe niedere, schwedische Häuser mit Schindeldächern mich umgeben. Ich bin auf dem Platz eines schwedischen Dorfes. — Und endlich höre ich wieder die hohen Kiefern rauschen und stehe wieder beim Portier des Glashauses, das mir nach dieser Reise wie die hohe Halle eines Bahnhofes vorkommt; von Welt, von Abenteuern, von Balladen umsungen.

Ich brauche eine Stärkung und lande in der Kantine, wo die Schar der Komparsen nach verschlungenem Mittagsmahl aufbricht, um Joe Stoeckel ins Freie zu folgen. Bunt steht es um die Tische herum. Es könnte eine Hafenkneipe sein. In Hamburg, in Rio de Janeiro... Negergesichter glänzen, Tagediebe lungern herum,



...Nur mit dem Unterschied, daß Reinhold Schünzel als oberbayrischer Nazi wohl undenkbar wäre.

Gauner, Lebeleute, verdächtige Gents; Jünglinge mit dem Drang zum Film in der Brust; Elevinnen schütteln wie Löwen die ehrgeizigen Bubiköpfe. Und scheinen des Nachts die Sterne, dann träumen sie alle davon; — wie schön es heute war, und wie es erst sein wird, wenn sie Star geworden sein werden...

In der hintersten Ecke sitzt Mucki, bei Mama. Mucki ist schlechter Laune. Mucki ist schön. Mucki will Motorrad fahren. Mucki ist fünf Jahre alt und heißt Lisa Deyhle. Ihren Namen verschweigt sie. Man hat zu wissen, wie sie heißt. Mucki ist der jüngste Star der Emelka. Mucki hat am Vormittag die Aufnahme „geschmissen". Mucki hat gestreikt. Als aufgeblendet wurde und die mit großer Geduld und Sorgfalt von Joe Stoeckel vorbereitete Szene gekurbelt werden sollte, als am Flügel und auf der Geige eine weiche Musik angeschlagen wurde, damit die Nüchternheit der Umwelt versinke; als Gertrude Mac Coy mit aufgelöstem Haar den während stundenlangen Wartens aufgespeicherten Vorrat an mütterlicher Verzweiflung über Mucki ergießen wollte, da erhob sich Mucki vom Sessel und erklärte: „Ich mag nicht!" Und als Joe Stoeckel ihr eine Puppe versprach, „so" groß, (er deutete etwa einen Meter an), wenn Mucki jetzt filme, da kletterte Mucki auf den Tisch und sagte: „Nein, sooo groooß muß sie sein!" — Aber gefilmt hat sie dennoch nicht. Gertrude Mac Coy hat ihre aufgelösten Haare zusammengerafft und wird mit Mucki unverrichteter Dinge nach München zurückfahren. Mucki ist süß. Mit großen, unschuldigen, schönen, ausdrucksvollen Augen hat sie alle der Reihe nach angesehen, sie hat allen zu verstehen gegeben, daß sie doch unmöglich filmen könne, wenn sie halt nicht mag.

Jetzt wandere ich endlose Gänge entlang, durch zahllose Zimmer, durch Werkstätten, durch Räume, in denen ganze Häusereinrichtungen stapeln, Möbel aus Proletarierwohnungen und Schlössern. Ueber mir klatscht es aufs Dach des Hauptfundusraumes, der sich 50 Meter in die Länge und 25 Meter in die Breite dehnt. Es regnet. Regnet es wirklich? Oder erzeugt irgendein Spaßvogel dieser Wunderwelt einen künstlichen Regen? — Nein, dieser Regen ist echt! Joe Stoeckel hat Pech! Er muß die Komparsen nach Hause schicken und sie wieder zusammentrommeln, wenn schön Wetter ist, wenn Freiaufnahmen gemacht werden können.

Die Davonziehenden lachen ins Fäustchen. Sie sacken ihren Tageslohn ein, ohne Gegenleistung getan zu haben, und freuen sich, daß man sie morgen oder übermorgen wieder brauchen wird. Ich strebe an Litfaßsäulen vorbei, an Schiffahrtskajüten, an Wandeltreppen und gebe Obacht, daß mir keine von den über mir hängenden Theaterlogen auf den Kopf fällt. Hier sehe ich die Bestuhlung für ein Theater mit 1500 Plätzen. Dort lagert eine riesige Bibliothek. Echte Kaminteile aus allen Jahrhunderten sehe ich, Sitze aus Eisenbahncoupés aller Klassen, neben dem Eingang zu einem Tanzpalast sehe ich den vorderen Teil einer Schnellzugslokomotive; ein Lüster mit 600 Effektlampen hängt irgendwo, Dekorationsstücke aus den entlegensten Bezirken des Erdballs stehen geordnet.

Nebenan schlägt der Regen auf ein Palmenhaus, in dem tropische und nordische Pflanzen dicht beieinander blühen. Dazwischen liegt ein Affenpark, der große und kleine Exemplare beherbergt. Der größte von ihnen springt Willy Reiber in einer heftigen Gefühlswallung an die Brust, verzieht die Visage zu einem breiten Lachen, gibt ihm eine seiner Klauen und drückt lange Reibers Hand, als wollte er ihm zu seinem Debüt als Regisseur gratulieren, das er tags zuvor glücklich und vielversprechend bei der Premiere des Films „In den Sternen stehts geschrieben" überstanden hat.

Dann saust ein Auto heran. Jack Mylong-Münz steigt aus, noch in der Maske einer Rolle, die er bis eben im Bavaria-Atelier in einem Detektivfilm unter der Regie von Franz Seitz gespielt hat. Niebuhr wartet auf ihn. Und nicht lange, so ist aus dem Darsteller eines Liebhabers, der einen Mord, den die Geliebte begangen hat, selbstlos auf sich nimmt, ein herrschsüchtiger, machtlüsterner, selbstsicher intrigierender venetianischer Charakter geworden, der über Frauen und Leichen geht.

Das Auto nimmt mich auf, um mich ins Bavaria-Atelier, weit draußen an der Nordgrenze, zu führen. Dies Gelände hat die „Emelka" neuerdings ihrer Tätigkeit einverleibt. Sie braucht Platz. Sie braucht Kräfte. Sie arbeitet zugleich an sechs Filmen, nachdem drei fertige fertige Produktionen gerade ihre Werkstätten verlassen haben. Unterwegs begegnen wir dem Regisseur Max Obal, sinnend, gedankenverloren. Er scheint nachzudenken, wie er Stuart Webbs bei der nächsten Partie im Filmklub hereinlegen kann. Oder überlegt er, welch neue Wendungen er dem nächsten Manuskript, dem er Leben zu geben hat, abtrotzen wird? Er hat letzte Woche mit Stuart Webbs den „Fluch der bösen Tat" beendet und als erster bewiesen, daß man einen Detektivfilm auch ohne Auto und ohne Telefon Tempo zu geben vermag.

Auf dem Bavariagestade stehen noch die mächtigen Fassadentrümmer, an denen die Flammen emporleckten, als Asta Nielsen zu den Aufnahmen der „Frau im Feuer" gekommen war. Im Atelier herrscht drückende Hitze. Die Sonne ist mittlerweile durch die Regenwolken gebrochen. Joe Stoeckel hat Pech. Jetzt hat er schön Wetter, aber keine Komparsen mehr.

Franz Seitz, still aber voll innerer Bewegung, dirigiert das Heer der Beleuchtungsoperateure.

BLITZZUG DER LIEBE

Manuskript: Robert Liebmann



Bauten: Rudi Feldt



Photographie: Carl Hoffmann

Regie: Dr. Johannes Guter

Hauptrollen:

OSSI OSWALDA

Willi Fritsch - Lilian Hall-Davis
Nigel Barrie

URAUFFÜHRUNG
MITTWOCH, 6. MAI
UFA-PALAST AM ZOO



„Fertig?" fragt er den einen am Scheinwerfer. „Nein, noch nicht!" lautet die Antwort. — „So, entgegnet Seitz, „schreibst mir dann! Und schon erklärt er die Szene weiter.

Ferdinand Martinis ausdrucksreiches, verwandlungsfähiges Gesicht taucht auf, unter dem Scheitel eines umständlichen Dümmlings, um den er diesmal die Galerie seiner köstlichen Figuren bereichert. Dann: breit und stürmisch der federnde, geschulte Körper des Stuart Webbs. Prägnant. Ein ebenso prägnanter Causeur, sobald abgeblendet wird.

Jetzt steigt die letzte Aufnahme. Ein Meer von Licht ergießt sich. Irgendwo rußt es. Jeder bemerkt's. Werden die Flocken dieses schwarzen Schnees sich auf den Nasen der Akteure niederlassen? Jeder denkt's Nervosität vibriert. Es ist eine von den tausend kleinen Tücken, die im Laufe eines solchen Tages die technische Welt der seelischen spielt.

Doch alles geht glatt. Künstler und Arbeiter, Beteiligte und Unbeteiligte gehen auseinander. Feierabend! Tot liegt die Unmenge der Apparate, der Requisiten herum. Eine Hexenwerkstatt, ohne den Meister, der seinen Odem in diese Dinge haucht.

Ich stolpere über einige der sich über den ganzen Boden erstreckenden Stränge, Leitungsdrähte, Schläuche. Und bin wieder im Freien. Aus einer Welt entlassen, die trotz aller Täuschung ein gesteigertes, konzentriertes, umfassendes Abbild, ein Schaubild des wirklichen, großen Lebens und seiner wundervollen Möglichkeiten gibt.

Und darin beruht das Geheimnis, das sie auf die Massen in Ost und West, in Süd und Nord ausübt, das ihr alle Schichten zuführt. Sie weitet die Horizonte; mehr und anders, als Reisen es tun, die man als Beflissener eines Baedekers macht. Den Vielen, Allzuvielen aber, den an häusliche Grenze Gebannten, vermittelt sie das Aroma des Fernen, des Grenzenlosen, das bewußt oder unbewußt in ihren Herzen rumort und in der Berührung mit der Welt des Films ihr bißchen Freude, ihr bißchen Glück erhöht. j—n.

*

Ein Fachblatt gibt bekannt, daß Rudolf Valentino „Dichter geworden" sei und einen Band unter dem Titel „Daydreams" habe erscheinen lassen. Diese Nachricht entspricht vollinhaltlich den Tatsachen, allerdings mit der Einschränkung, daß der „Dichter" Valentino die Verse vor zwei Jahren veröffentlichte und inzwischen, geschäftstüchtig wie er ist, längst ein Buch über „sein System" publizierte. Also ein Buch über Muskel-Methodik. In diesem Buch ist er in sämtlichen Posen schöner, besonnter Freiübungen photographiert, — ein Material also für den weiblichen Verehrer, wie es bisher noch kein Filmstar der Welt vor sich herstellen ließ.



FLAMMENDE JUGEND!

Jazz-Band und Tanz! Jugend von heute, die Sie hineinzieht in den tollen Wirbel ihres Erlebens.

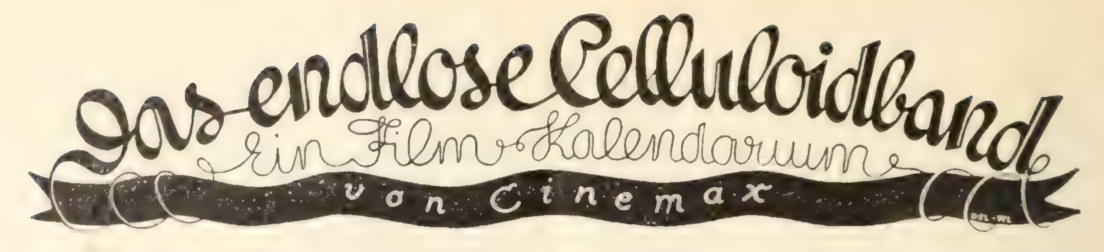
COLLEEN MOORE / MILTON SILLS

REGIE: JOHN FRANCIS DILLON

★

URAUFFÜHRUNG, FREITAG 8. MAI

A L H A M B R A



15. März.

Die Arbeiten am „Ben Hur"-Film der amerikanischen Metro-Goldwyn haben bisher angeblich 80 Millionen Lire verschlungen; hinzu kommen noch die in Amerika herzustellenden Atelier-Aufnahmen. „Für Automobilmiete allein wurden während der Aufnahmen eine Million Mark ausgegeben," lesen wir. — Und darauf, uns Derartiges servieren zu können, ist die amerikanische Industrie offenbar noch stolz? Jede andere Industrie würde sich sagen: das Publikum, das uns den Wahnsinn einer Summe von einer Million Mark für Auto-Mieten glauben sollte, würde uns steinigen, . . . aber das Kinopublikum soll so unbarmherzig dumm sein, sich jeden Schwindel vorsetzen zu lassen? — Wie lob ich mir die deutschen Firmen, die noch nie den Versuch machten, uns für unbegabter zu halten, als die Polizei erlaubt.

Fred Thomson, einst — angeblich — Geistlicher, dann Athlet, Pfadfinder-Chef und Filmdarsteller, hatte sich von einem komplizierten Knochenbruch erholt und erschien zum erstenmal wieder zur Aufnahme im Atelier. „Er wurde von einer Delegation von Pfadfindern und durch das Wiehern seines Schimmels ‚Silberkönig' begrüßt" . . . wird berichtet. Außerdem — so können wir hinzufügen — bellte draußen ein Hund.

16. März.

In Genua wird ein Eisenbahnbeamter im Packwagen durch Säure verletzt, welche aus einem Akkumulator der Hanni-Weiße-Expedition ausläuft. — Da anzunehmen ist, daß die Säure nicht plötzlich und stark wie ein Bergquell herniederbrach, ist die Frage interessant: in welcher Gemütsruhe und in welcher Höhe innerhalb des Packwagens befand sich der Kopf des Eisenbahnbeamten?

Ein Lichtspielhaus in Paris fordert seine Besucher auf, zu seinem ohne Titel laufenden Film bis zum 10. April einen passenden Titel zu finden. Das Preisrichter-Kollegium besteht aus Filmschriftstellern und Filmproduzenten; der erste Preis ist . . . 10 000 Franken. — Der Gedanke ist, wie alles, was aus Frankreich kommt, „subtil", verteuert aber, ins Allgemeine erhoben, die Produktion recht bedenklich, da erfahrungsgemäß beim Film sonst alles bezahlt wird, nur nicht der Titel.

Eine französische Umfrage nach dem besten Film des Jahres 1924 brachte folgende Reihenfolge der Stimmen: „Königsmarck", „Islandfischer", „Kean", „Kaiserliche Veilchen", „Bei mir — Niagara" und „Die Karawane". — Da es sehr wahrscheinlich ist, daß man auch in Deutschland eine Umfrage nach dem besten Film des Jahres 1924 von Stapel lassen wird, bitte ich, bei der Beantwortung stets daran zu denken, daß in Frankreich erst ganz zum Schluß . . . zwei amerikanische Filme obsiegten. Ganz zum Schluß . . .

18. März.

Die Phoebus bereitet einen Film vor, der die „Gustel von Blasewitz" zum Gegenstand —, nein: zur Hauptperson hat. Ich rate der Phoebus größte Vorsorge an: Gustel von Blasewitz ist die Ortsheilige von Blasewitz, hat ein überlebensgroßes Denkmal auf dem dasigen Marktplatz und ein Ehrenepitaph dicht an der großen Friedhofsmauer! Man darf also die Gefühle der Blasewitzer auf keinen Fall verletzen, sonst könnte es der Phoebus ähnlich ergehen, wie dem Regisseur des „Mirakels der Wölfe". In diesem französischen Film erscheint Jeanne Hachette, die Ortsheilige der ehrwürdigen Stadt Beauvais, und der Stadtrat von Beauvais hat soeben herausgefunden, daß Jeanne Hachette im Film einige unvorteilhafte Züge erhalten hat. Also — hat er gegen das „Mirakel" protestiert und sich weitere Schritte vorbehalten.

19. März.

Die Aufklärungsfilme über ansteckende Krankheiten haben in England verheerend gewirkt: eine Londoner Statistik besagt, daß von den Leuten, die sich nach dem Genuß solcher Filme in den Kliniken zur Behandlung meldeten, 24 Prozent überhaupt nicht krank waren . . . und daß eine gewisse Anzahl von Ehefrauen sich überhaupt nicht „oder nur schwer" von dem Verdacht abbringen ließ, mit kranken Ehemännern verheiratet zu sein.

20. März.

Baby Peggy ist in einem Varieté aufgetreten, als was — weiß ich nicht, nur so viel drang bis zu mir, daß sie jetzt sechs Jahre alt ist und ihr Vater nach der Vorstellung zu einem Presse-Vertreter sagte: das Geheimnis von Babys Erfolg sei ihr Gehorsam . . . — Wahrscheinlich meinte dieser glückliche Mann: der Gehorsam gegenüber dem Erzeuger; denn sicherlich will er sich in dem Gefühl sonnen, der kleinen Peggy die Tips für ihre Komik gegeben zu haben. Demnach war die Aeußerung sehr unvorsichtig: nun wissen es ja alle Eltern, auf welche einfache Weise sie aus ihren Sprößlingen Wunderkinder machen können.

Die Schweiz besitzt hundertzehn Kinos, lese ich. — Und da habe ich mich bisher gewundert, warum die Schwyzer keine eigene Filmproduktion haben! Sie werden es nie über ihre „Autoposten"-Filme hinausbringen! Und selbst die werden sie sich auch weiterhin von „Ausländern" drehen lassen.

21. März.

240 000 Kilometer Filmstreifen werden jährlich für Spiel- usw. Film-Zwecke belichtet und in Umlauf gebracht. — Wissen Sie, was das

heißt? Der Durchmesser der Erde ist 12 755 Kilometer, — der Umfang der Erde am Aequator 40 000 Kilometer; — der Mond ist von der Erde 380 000 Kilometer entfernt . . . Nun ermessen Sie's, nicht wahr?

Chaplin wurde vom Theater des Champs Elysées in Paris mit einer Tagesgage von 50 000 Franken für einen Monat verpflichtet. — Da sind zwei Fliegen mit einer Klappe geschlagen: das Theater hat seine Reklame, — und man spricht einmal mehr von Chaplin. Denn — daß Chaplin nun auch tatsächlich aufzutreten hätte, ist ja nicht gesagt . . .

22. März.

Daß Murnau nach Amerika verpflichtet wurde, erregt drüben, wie von verschiedenen Seiten bestätigt wird, wieder einmal Befremden: die true-born Americans, also die Leute, die schon drei Jahre in Amerika leben, fühlen sich übergangen und sagen dem Neuen die Fehde an. Denn — nach Lubitsch und Sjöström und Christensen und Buchowetzki und Hiller . . . nun auch Murnau —, das ist zu viel. Dabei heißt es, daß sie allesamt drüben nicht so recht glücklich sind, und der Berichterstatter des „Film-Kurier“ meldet sogar, daß sie alle glücklich waren, wenn sie erst einmal dem „goldenen Käfig“ Amerikas entronnen sein sollten. Wie komisch, hiernach zu urteilen, doch die Menschen sind: sie gehen aus eigenem Willen hinein in diesen „goldenen Käfig“, meckern dann — um sich einen anständigen Rückweg offen zu halten — und halten doch aus, solange sie Dollars einstecken können. Die ehrlichsten Filmfreunde sind, glaube ich, die Kinobesucher . . .

23. März.

In Palermo ist ein wohlhabender Kinobesitzer beim Betteln abgefaßt worden: der Wackere hat sich durch sein Betteln ein Kino erworben, ein Haus dazu, ist ein eleganter Mann geworden — bettelt aber trotzdem immer weiter. Ich wünschte, die Angelegenheit würde einem sehr weisen Richter übertragen, um zu eruieren, an wen das erbettelte Kino nach den Paragraphen so und so zu fallen hat. Denn darüber wollen wir uns doch klar sein, daß der Bettler sich der böswilligen Täuschung des Publikums in Tateinheit mit irgendetwas anderem schuldig gemacht hat und daß die Oeffentlichkeit infolge des Mißbrauches mit ihrem Mitleid einen Tatbestand des Undankes konstruieren könnte, der die Rückgabe der seinerzeitigen Schenkungen zur Folge haben müßte. Also — Juristen heraus!

Uebrigens — die juristische Weisheit sitzt manchmal sogar auf Bürgermeisterstühlen. Der Oberbürgermeister von Nürnberg, der Stadt mit dem Trichter, hat gelegentlich der Feststellung der „kolossalen Gewinne“ der Filmindustrie geäußert, daß noch mindestens 25 Prozent der Betriebe der gesamten Filmindustrie eingehen müßten.“ Der junge und unbesonnene Mann, der den höchsten Kommunalstuhl von Nürnberg ziert, hat wie jemand gesprochen, in dessen Heimat — die Filmindustrie n i c h t ansässig ist. Sonst wüßte er etwas besser Bescheid. Allerdings — sollte die Filmindustrie auch niemals behaupten, daß sie . . . 1 Million Mark für Auto-Mieten ausgibt . . .

24. März.

„Muß die Frau Mutter werden?“ — Ja, das ist die Frage! Der Film, der so heißt, wurde in Hamm gespielt, und dort stieg, als der Film nicht vom Spielplan abgesetzt wurde, einfach ein Polizeileutnant mit etlichen Personen auf die Mauer des Lichtspielhausgeländes, überkletterte diese, drang — trotz strömenden Regens! — in die Vorführerkabine ein . . und holte den Film heraus. Nun wissen die Bewohner von Hamm immer noch nicht, ob eine Frau Mutter werden muß — oder nicht. Aber was sie wissen, ist — daß ein Film, der unter dem Protektorat der Vereine für Mutterschutz hergestellt und von der Zensurbehörde für das ganze Reich genehmigt wurde, von einem Polizeileutnant unter Begehung des Hausfriedensbruches entwendet werden konnte.

In Paris eröffnet die dortige Vertretung der Famous Players eine Filmschule, um Jünglinge ab Zwanzig und Jungfrauen ab Achtzehn filmisch zu erproben. Die Sache läuft darauf hinaus, für Amerika Nachwuchs-Material zu sammeln, Filmdünger —, wie man in einer modernisierten Wortbildung sagen möchte, zu beschaffen. Da alles Französische, wiederholt sei's gestanden, „sublim“ ist, kanns an Material nicht fehlen.

25. März.

Aus Anlaß der Uraufführung der „Weißen Schwester“ verwandelt die Phoebus Film A.-G. ihr Prunkkino „Marmorhaus“ am Kurfürstendamm in Berlin in ein — Kloster. Diese Maßnahme richtet sich in keiner Weise gegen den Charakter des Kurfürstendammes, wie ihr überhaupt jede Spitze gegen die Besucher dieser Verkehrsstraße fehlt, — sie entspringt lediglich dem Charakter des Filmwerks, das in etlichen Scenen in ein klösterliches Milieu führt.

Karl Grunes nächster Film heißt „Eifersucht“. Obwohl uns niemand gebeten hat, diese Tatsache mitzuteilen, wollen wir doch an ihr nicht vorübergehen. Es sind verschiedene Gerüchte in Umlauf, daß Grune über den nur relativen Erfolg seines letzten Filmes in Mißstimmung geraten sei und die Erfolge seiner Kollegen mit eifersüchtigen Augen überwache. Daran ist kein wahres Wort; jedenfalls hat Grune sich das Manuskript von einem anderen Regisseur, von Czinner, schreiben lassen, um angesichts des sicherlich einmal fertigen Werkes nicht ganz allein im Rampenlicht stehen zu müssen.

26. März.

Die Handelskammer von Hollywood meint's gut mit Europa; sie warnt vor dem Zuzuge nach Filmopolis und deutet darauf hin, daß in den letzten Jahren 100 000 Personen zum Film drängten, aber nur zwei von ihnen wirkliche Stars wurden. Man müsse nämlich nicht nur schön sein, sondern auch Talent haben . . . — Bitte, sehr verehrte Handelskammer, wer sind die beiden Filmstars mit dem Talent? Namen nennen!

Die deutschen Autoren sind Trumpf in Kalifornien: Lubitsch dreht den „Walzertraum“, Norma Talmadge agiert in Fuldas „Zwillingsschwester“, und Stroheim macht „Alt-Heidelberg“. — Ja, ja, der deutsche Gedanke in der Welt —, wie Paul Rohrbach so schön sagt.



27. März.

Aus Anlaß der deutschen Erstaufführung des Aubert-Filmes „Salambo" ereifert sich ein deutscher Filmkritikus, der gerne am Nebensächlichen hängen bleibt, in folgender Krachmandel: „Salammbô" . . . so und nicht anders darf der Name geschrieben, der im Programm falsch als „Salambo" annonziert; denn so hat ihn Flaubert in seinem großen Roman geschrieben, und Namen sind unübersetzbar." — Gottedochnein! Was geht uns schon ab, wenn die Leute in Ipsendorf „Salambo" lesen? Das ist noch hundertmal gescheiter als „My boy" und „La Garçonne"! Machen wir uns bloß in unserer Klugheit kein Loch in den Frack.

Die Herren Lamas aus Tibet trudeln in Berlin ein: sie sehen aus wie Kofferträger, sind aber trotzdem Heilige — oder doch beinahe Heilige. Sie machen sich bei der Premiere des Mount-Everest-Filmes durch allerlei klinische — nein, durch kultische Bewegungen bemerkbar; das Publikum erheitert sich sehr ansehnlich und ist hinterher sehr zufrieden, nie in Tibet gewesen zu sein. Jedenfalls hat Sven Hedin sehr eigenartige Leidenschaften entwickelt, als er sich als Ladaki verkleidete.

28. März.

In Aberdeen werden drei junge Soldaten vor Gericht gestellt, weil sie gestohlen hatten, um auch einmal Kinos außerhalb Aberdeens besuchen zu können. Da ihr Sold für die Reise auswärts nicht langte, mußten sie selbstverständlich mopsen. Sie wurden mithin Opfer — der Kinos. — So sagte der englische Richter. Aber das stimmt nicht! Sie wurden Opfer zu geringer Besoldung. Das Taschengeld müßte überhaupt gesetzlich geregelt werden: ich schlage vor, Personen über zwanzig Jahre wöchentlich fünf Dollars auszusetzen. Personen unter zwanzig Jahren nur zwei Dollars pro Woche. Der Staat hat für jedes Individuum aufzukommen, das sich selbst nicht hinreichend einzudecken vermag. Ich möchte sehen, wo die Gefährlichkeit der Kinos bliebe, gelänge eine derartige Regelung.

29. März.

Griffith dreht einige Szenen seines bald legendären Films „Satans Sorgen" voraussichtlich in Berlin. Die Verkehrsbehörden haben bereits Vorkehrungen für einen geeigneten, eindrucksvollen Empfang dieses großen Film-Strategen getroffen; von der Aufstellung von lorbeerbenagelten Pylonen in der Friedrichstraße soll jedoch Abstand genommen werden. Einige Filmjournalisten, die „stets dabei gewesen sein müssen," lernen angeblich bereits tausend Worte englisch.

Bekanntlich — na ja, bekanntlich also wollte Buchowetzki einen Napoleon-Film drehen; sein Ober-Ober Laemmle aus Württemberg hat jedoch abgewinkt, da er Herrn Abel Gance und Monsieur Wengeroff, die bereits einen sechzehnteiligen Korsen vorbereiten, nicht Konkurrenz machen möchte. Es blieb nur dieser Ausweg übrig, da Abel Gance seinerseits keine Miene machte, seinen Napoleon fallen zu lassen. Was hinwiederum von einem Franzosen nicht zu verlangen ist. Alles nur nebenher.

30. März.

In einer Kritik über den Mount-Everest-Film „Zum Gipfel der Welt“ lese ich: „Unglaublich schön ist die Photographie . . . Allerdings muß es eine Freude sein, in dieser eisklaren Atmosphäre zu photographieren . . .“ — Allerdings, ja, — eine Freude . . . Ueberhaupt ist die ganze Everest-Besteigung eine große Freude von A bis Z . . . Und das bißchen Photographieren so nebenbei . . . Mein Gott! Zwar wird das Blau des Himmels immer ungemütlicher und gemeiner, je höher man steigt, über 4000 Meter wirkt es immerhin schon beinahe schwarzblau . . ., und dann kommt das Theater mit den verschiedenen Gelbscheiben, kommen die tränenden Augen beim Einstellen des Tele-Objektives, die dickbehandschuhten Finger, mit denen keine Schraube zu stellen ist, die schlechten Standorte beim Drehen und Knipsen . . . Aber sonst, ach, es ist eine Freude, wirklich! — Und so was wird dann noch geschrieben!

1. April.

Die Berichterstattung ist in Anbetracht des gefährlichen Datums eingestellt.

2. April.

Eine Liebesgeschichte in 2500 englischen Worten kann unter Umständen 25 000 Dollars einbringen, nämlich — wenn sie dem Lesekomitee der amerikanischen Monatsschrift „L i b e r t y“, Post Office Box 1123, C h i c a g o, Illinois, zusagen sollte. Die Famous Players will dann aus diesem Stoff einen Film machen. Aber — die „Liberty“ will die Liebesgeschichte bis zum 1. Juni in ihrem Besitz haben, also heißt es — Eile!

3. April.

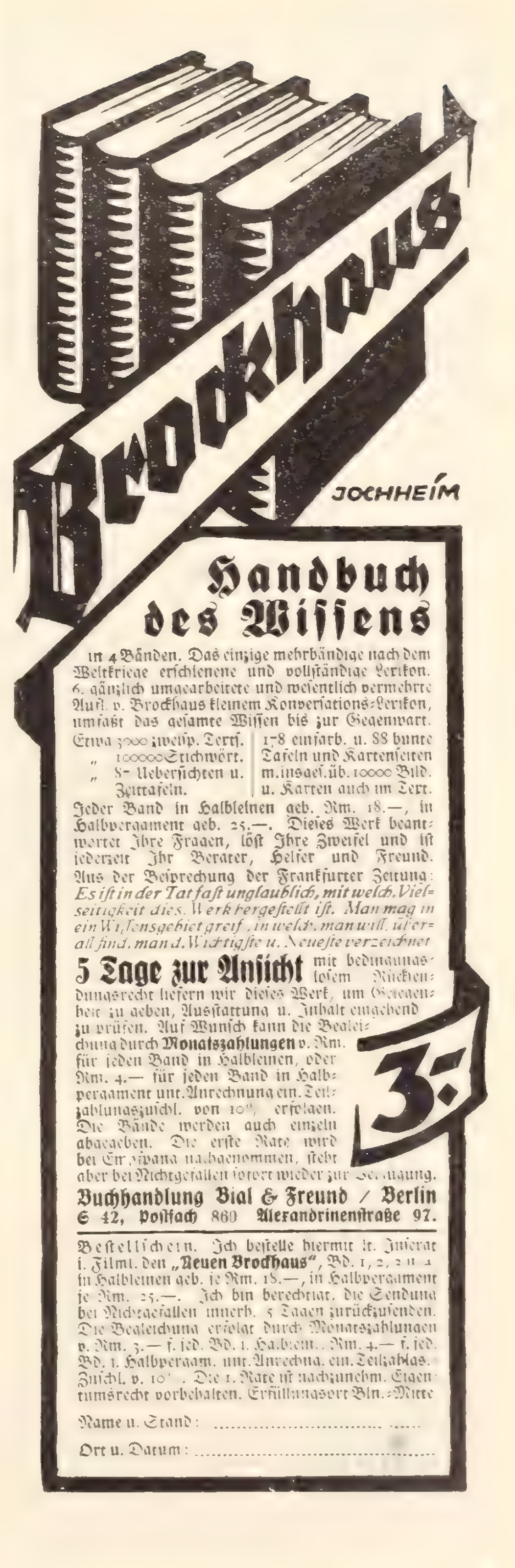
Die japanische Regierung will dem Völkerbund einen Film vorführen, der ihre Arbeit in den ehemals deutschen Südseeinseln zeigen soll. Auf diese Weise will Japan den Völkerbund davon überzeugen, daß die Inseln sich in guter Hand befinden. — Da ein politisch Lied ein garstig Lied ist, bleibt diese Nachricht ohne Kommentar: sie ist auch nicht zu kommentieren, weil ja jeder commis voyageur nur die besten Fabrikate seiner Firma mitnimmt.

In Berlin gründet sich ein „Verein der Filmjournalisten Berlins“; derselbe wird korporativ dem „Zentralverband zur Hebung des Fremdenverkehrs in der Mark Brandenburg“ und dem Liebhabertheater-Verein „Gebrochene Linse“ in Berlin-Reinickendorf beitreten.

4. April.

Zwei neue Fischottern im Londoner Zoo, beide fünf Wochen alt und noch wenig erzogen. Geschenke aus Norfolk, haben die Namen D o u g l a s und M a r y erhalten. Warum? Weil die beiden Amerikaner so kalt lassen wie Fischottern?

Man bedenke: Betty Bronson ist 17 Jahre alt, der Sohn vom alten Fairbanks 16½; und beide verehren einander. Mehr noch: sie wollen sich voneinander nicht trennen, lese ich in der „Fachpresse“ (also das ist das „Fach“!), doch sind beide ständig bewacht, beide von den respektiven Müttern. Und dann kommt die Pointe dieser Nachricht: „D o c h werden sie schließlich d o c h einmal zusammen in einem Film auftreten.“ — Witzloses Gestammel! Wenn





man ihr nicht das Eine entnimmt: dieser Sohn, der auch Douglas heißt, ist nicht der Sohn Mary Pickfords; dessen Mutter heißt Frau Evans-Fairbanks. Also ist . . . Mary doch nicht so alt!

5. **April.**

Die Bühnenschauspieler müssen sich fortan einem Ausschuß unterordnen, um zu erfahren, welcher Gage sie menschlich und künstlerisch würdig sind; das ist das Ergebnis des heutigen Tages. Bis zu 50 Mark Tagesgage dürfen von einem Berliner Theaterdirektor ohne weiteres bewilligt werden, darüber hinaus muß der Direktor die Zustimmung und den Beschluß eines besonderen Konsiliums erwirken. Dennoch ist die Höchstgrenze eine Tagesgage von 300 Mark. — Der Film kennt diese Institution noch nicht, und ich sage ganz offen: leider! Denn — die Prominenten überschätzen sehr oft ihren Wert, schrauben die Herstellungskosten der Filme hoch, untergraben die Sicherheit der Produktion, haussieren die Kino-Eintrittspreise . . . und kommen doch nur selten auf einen grünen Zweig.

I. L. Croze, ein sublimer Pariser, teilt mit, daß Napoleon ein Filmmanuskript geschrieben hat, das man eben unter bisher unveröffentlichen Skripturen in Italien entdeckte — und nun natürlich kurbeln lassen wird. — Pikfein — dieser Raptus! Ich habe in meinem Besitz, hierher gelangt durch einige Ururahnen mütterlicherseits, eigene eigenhändige Filmmanuskripte von Giordano Bruno, Nebukadnezar und Tutanchamon, — ich würde sie bei günstiger Gelegenheit gerne abstoßen, — aber sie sind nicht billig. Wie wär's damit, verehrte Industrie?

6. **April.**

Tancred Ibsen, ein Enkel Henriks, von dem bislang die Welt nichts ahnte, läßt uns wissen, daß er Filmregisseur geworden ist. Er ist auch verheiratet, Sillebil heißt seine Gattin. Und Sillebil sowie Tancred werden nunmehr ihren ersten großen Film machen, „Peer Gynt"; — also tituliert nach dem bekannten deutschen Luxusdampfer, der ununterbrochen nach den Kanarischen Inseln und nach Kairo fährt . . .

7. **April.**

Die Theologen von Tübingen sind sich uneins: die örtliche Filmzensurkommission (die ja an und für sich keinerlei Berechtigung hat, aber bisweilen ganz interessant ist!) hat nämlich den Quo-Vadis-Film unbeanstandet passieren lassen, und ihr gehören u. a. ein evangelischer und ein katholischer Geistlicher an. Außerdem aber gibt es in Tübingen einen Pfarrer, der nicht zum Zensurkomitee gehört und der den Film dieserhalb nur im Kino sah. Und nun polemisiert und protestiert er aufs heftigste gegen die Arbeit. „Der Film zeigt Kunst," sagt er, „aber eine satanische Kunst." — Ja, nun weiß man wirklich nicht, welcher von den Theologen die besseren Beziehungen hat . . .

8. **April.**

Wir lesen: „Ueberall und nirgends spukt Harry Piel, kein Winkel in Rom ist vor ihm sicher; am Sonntag traf er hier mit Henrik Galeen ein. Im 100-Kilometer-Tempo sausten die zwei herum, um geeignete Motive für ihren neuen Film zu suchen! Jeden Tag braucht oder

besser gesagt verbraucht Piel 3, 4 Wagen, keine Maschine aber hat so viel Energie, um das angeschlagene Tempo durchzuhalten." — Das also lesen wir, — und wo? Wirklich und wahrhaftig im redaktionellen Teil einer Zeitung. Ist's nicht grausam, daß so irres Zeug gedruckt wird?

Sam Goldwyn, einer der Großen von drüben, hat sich bei seiner Rückkehr nach Amerika interviewen lassen —, mit anderen Worten, sein Presse-Agent hat von ihm etliche Aeußerungen in eine Zeitung lanciert. Und in diesen Aeußerungen heißt es an einer Stelle: Im allgemeinen zieht auch das europäische Publikum den amerikanischen Geschmack in der Auswahl der Stoffe den deutschen vor. — Worauf dem wahrheitsfanatischen Goldwyn nur eins erwidert werden kann: eben aus diesem Grunde nimmt man in Amerika auch die Verfilmung von „Alt-Heidelberg", Fuldas „Zwillingsschwester" und dem „Walzertraum" vor. Und daß die undeutschen Filme wie „Nibelungen" und „Der letzte Mann" überall Bombenerfolge verzeichnen, bestätigt auch nur die neutrale Sachkunde des Herrn Goldwyn, nicht wahr?

9. April.

Herr Direktor Wengeroff, ein Film-Jean-sans-Terre, plant mit einem „Europäischen Filmsyndikat" einen neuen Großfilm „Mahomed". Es sind bereits Verhandlungen mit allen Araberstämmen vom afrikanischen Rif bis zum Hedschas eingeleitet, um deren Mitwirkung in den letzten Akten zu bewirken. Getreu seinem Grundsatz der Europasyndizierung des Films schlägt Wengeroff hier zwei Mücken mit einem Hieb: während die Rifkabylen Filmkomparserie machen, vollendet Spanien endlich die Eroberung von Marokko — und erschließt somit auch dieses Land dem europäischen Film. Dobsche! Dobsche!

10. April.

Zu Propagandazwecken sollen demnächst die Geschäftsräume des Völkerbundes in Genf verfilmt werden. — Wetten: durch eine französische Firma, was?

In Miesbach wird ein neues Kino eröffnet, — der Eröffnungsfilm ist — „Rosenmontag" . . .

11. April.

Dreihundert Gewinne im Gesamtwerte von 115 000 Franken verteilt die französische Wochenschrift „Candide". Sechs Wochen lang bringt sie Bilder von amerikanischen, französischen und italienischen Filmstars — und fordert dann von ihren Lesern Begründungen für ihre Ansichten, welche die schönsten Frauen sind. Die Motivierung darf nur 15 Zeilen umfassen. — Ein kühner Optimismus: jemand soll sagen, warum eine Frau besonders schön ist. In der Regel heißt es mit Shakespeare: „Ich sah sie . . . und mußte sie lieben . . ." — Immerhin

ist die Umfrage vom Standpunkte der erotischen Massenpsychologie nicht uninteressant.

12. April.

Ostern! Ich streike.

13. April.

Pola Negri trifft in Berlin ein, wird fetiert, umschwärmt, interviewt, bewundert. Fährt dann weiter, um die Mutter zu besuchen. Und berichtet vorher noch schnell von den 10 000 verehrenden Briefen, die sie allwöchentlich aus allen Teilen der Welt erhält. — Ich verstehe nunmehr, warum die Stars so hohe Gagen haben müssen: um diese verehrende Post beantworten – und die Antworten frankieren zu können.

Zum Pariser Filmkongreß am 24. Juni sind von deutschen Regisseuren eingeladen worden: Lupu Pick, Joe May, Fritz Lang, Karl Grune, Murnau, Robert Wiene und Paul Leni. — Dem Rest der deutschen Regisseure rate ich, um dieselbe Zeit in ganz demonstrativer Weise einen Kontra-Kongreß einzuberufen! Wer gibt den sublimen Parisern das Recht, Unterschiede zu machen? Der Regisseur, der vor etwa drei Jahren den Film „Die Herstellung des Lakritzensaftes" drehte — wie hieß der Mann doch gleich? —, muß unbedingt auch eingeladen werden.

14. April.

Syd Chaplin, Charlies vernachlässigter Bruder, macht sich selbständig: er tritt in eigenen Filmen und eigenen Hauptrollen auf. — Berühmte Leute sollten nie Geschwister haben! Und wenn möglich auch nie — Söhne . . . oder überhaupt Kinder.

Korrespondenz

K. L., Coswig. Sie sorgen etwas zeitig vor! Was kann sich in der Zwischenzeit noch alles ändern . . . Aber ungeachtet dessen: eigentlich gibt es allerlei Posten, vom Laufburschen angefangen bis zum Generaldirektor hinauf. Wer nicht unbedingt am Gelde hängt, soll bisweilen als Laufbursche glücklicher sein, wenn schon natürlich der Posten eines Ober-Ober einflußreicher ist. Wirkliche „Laufbahnen" gibt es beim Film bis heute überhaupt noch nicht, alles ist ein Spiel mit dem Zufall. Im Bankgeschäft tritt jemand als Lehrling ein — und hat dann bestimmte Aussichten vor sich; aber beim Film? Sie hängen alle an der Minute, die Filmleute, nicht nur die Darsteller. Es lohnt sich, Ihren Gedanken zu pflegen, nur dann, wenn Sie einmal dessen sicher sind, mit gehöriger kaufmännischer und auch künstlerischer Vorbildung starke finanzielle Mittel aufzubringen, um nicht nur ein platonisch desinteressierter Mitläufer zu bleiben. Treffen diese Voraussetzungen zu, dann riskieren Sie's, sonst . . . lieber nicht.

A. K., Breslau. Alle — oder doch fast alle Bücher dieser Art sind von Leuten verfaßt, die selber nie ein Manuskript verkauft haben. Das sollte gegen derartige Ratgeber mißtrauisch machen. Zudem ist ja auch alle Theorie, die hier verzapft wird, falsch: denn, wenn jemand sagt, man solle nie Kostümfilme verfassen, so ist das genau so irrig, wie das etwaige Gegenteil. Und noch eins: der eine Regisseur liebt langausgeführte Texte zu jeder Spielszene, der andere (ich denke etwa an Karl Grune), beschränkt sich auf ganz knappe Andeutungen im telegraphischen Stil. Wer das Gefühl für dramatische Steigerungen mitbringt, hat also keine „Anleitung" nötig, sondern nur ein Vorbild, aus dem er ersehen kann, wie ein Routinier die Sache anzufassen pflegt. Und da empfehle ich Ihnen das Drehbuch von Carl Mayer zu seinem Film „Sylvester", das in Buchform erschienen ist und 5,— M. kostet. Hier sehen Sie, wie ein literarischer Filmdichter einen seiner erfolgreichsten Filme „aufgemacht" hat, und mehr als das kann man nicht lernen.

A. W., Warschau. Nun also! Schönen Gruß zurück: Perscheid ist auch zufrieden.

L. E., Weisweiler. Zunächst besten Dank für Ihre Freundlichkeit, es geht uns fast überall so! — Ob alles wahr ist, was Sie über den betreffenden Star gelesen haben? Man tut gut, alles zu glauben, selbst wenn's resigniert klingt; warum sollte nicht auch eine Filmkünstlerin die Melancholia kriegen, wenn die Jahre zunehmen? Das ist doch bei allen Menschen das gleiche Lied. — Bezüglich der Autogramme nur keine unnützen Besorgnisse! Natürlich wäre das Urkundenfälschung, aber — ganz unter uns gesagt — glauben Sie denn, daß die Bitten um Autogramme täglich in die Tausende gehen? Und da die deutschen Namen, selbst wenn sie englisch ausgesprochen werden, zumeist hübsch kurz sind, liegt die Notwendigkeit systematischer Fälschungen kaum jemals vor . . .

Pluto, München. Sie sind auf den Geschmack gekommen, — aber hätten Sie lieber den Wunsch nicht geäußert. Perscheid hat folgendes dechiffriert: „Aeußerst gewalttätiger Mensch, schreckt vor keiner Konsequenz zurück, wäre auch zum Mord entschlossen, wenn's ihm in den Kram paßte. Mittelmäßige Intelligenz. In Gelddingen sehr großzügig, aber offenbar wenig zuverlässig. Eine lebhaft ausgeprägte Vorliebe für das zarte Geschlecht. Eigensinnig."

L. D., Hamburg. Die Biographie dieses Künstlers wird erscheinen: nur immer lustig Wünsche geäußert. Wie sollen wir sonst wissen, was man begehrt? — Und nun zu Ihnen: Noch jung, sympathisch, jedoch mit einer großen Neigung zum Ernst und zur Verschlossenheit. Lebt in recht guten Verhältnissen, ist also in ökonomischer Hinsicht verhältnismäßig sorglos, springt aber mit den Einfällen ein wenig hin und her und verfährt nicht immer ganz logisch. Im allgemeinen nicht schwer zu beeinflussen, weil die persönliche Energie „nur" weiblich orientiert ist. Selbstverständlich besteht ein Hang zur Förmlichkeit, der aber das Wesen nicht sonderlich hemmt. — Mehr läßt sich der Druckerschwärze nicht anvertrauen. Genügt's?

DER BÜCHERWURM

Zu den bekanntesten literarischen Persönlichkeiten, aber auch zu denen, die etwas sehr schnell „ins Kraut geschossen" sind und schon aus diesem Grunde Mißtrauen vorfanden, gehört der Polygraph **Ferdinand Ossendowski.** Seinen drei bekanntesten Schriften über 'das nachrevolutionäre Rußland und über gewisse Zustände im Innern Asiens hat er jetzt im Verlage Eurasia, Internationale Verlagsgesellschaft m. b. H., Wien, einen Band **„Japanische Erzählungen"** folgen lassen, der mehr Erzählungen über Japan, als Erzählungen aus Japan bringt. Nachdem wir eine beachtenswerte Literatur sozusagen bodenständig - japanischen Charakters kennenlernen durften, muten diese japanischen Exkurse Ossendowskis etwas matt und erdacht an; man hat eigentlich nie das Gefühl, daß es dem Erzähler eine ernste Sache, ein Bedürfnis war, diese Einfälle niederzuschreiben; das Buch ist gewissermaßen eine „sich selbst abgequetschte Sammlung zeilenmäßig honorierter Feuilletons" — und keinen Deut mehr. Immerhin ist es für die Beurteilung Ossendowskis recht interessant. Dabei braucht man — als geographischer Laie — sich in keiner Weise auf den harten Standpunkt zu stellen, den **Sven Hedin** in seiner Streitschrift **„Ossendowski und die Wahrheit"**, Verlag F. A. Brockhaus, Leipzig, einnimmt. Hedin hat bekanntlich in einer Reihe öffentlicher Erklärungen gegen den polnischen Flüchtling aus Sowjetrußland energisch protestiert und vertritt noch heute die Meinung, Ossendowskis ganze Flucht durch Tibet sei erlogen. Er bringt hierfür Beweise, deren Nachprüfung Sache der Wissenschaftler ist. Uns Laien mutet der Streit etwas gedehnt und gespreizt an, weil er eben für das Urteil und die Kritik der Oeffentlichkeit zu entlegene Gebiete berührt. Nichtsdestoweniger sind die beiden genannten Bücher für aufmerksame Zeitgenossen sehr fesselnd und für die Lektüre zu empfehlen.

Für die Verehrer Sven Hedins ist übrigens im Verlag F. A. Brockhaus ein prachtvolles Werk der Schwester des Forschers, **Alma Hedin**, erschienen, und zwar unter dem Titel **„Mein Bruder Sven"**. Selten hat jemand bei Lebzeiten einen so liebenswürdigen und im Stil blendenden Kommentator gefunden! Nicht — als ob Sven dessen benötigte, aber es ist doch ungemein erfrischend, einmal Näheres aus dem Familienleben über den Menschen zu lesen, der Jahrzehnte hindurch sozusagen „tonangebend" auf dem Gebiete der Asienforschung gewesen ist. Und mit wievielen Menschen hoher und höchster Rangstufen ist Hedin nicht allerorten zusammengekommen, wieviel sympathische menschliche Züge weiß Alma Hedin aufzudecken! Ich glaube, den größten Reiz wird es haben, zu sehen, in wie enger Verbindung Hedin immer mit seiner Familie gestanden hat, wie schwer ihm immer wieder das Scheiden von daheim wurde . . . und welche Bände, buchstäblich „Bände", die Briefsammlungen einnehmen, deren Urheber er auf seinen vieljährigen Irrfahrten war. Das Werk ist sehr geschmackvoll ausgestattet, enthält viele Bilder und bedeutet eine wertvolle Bereicherung einer jeden Bibliothek.

Eine eigenartige und ganz perönliche Reiseschilderung ist die, welche **Ebbe Kornerup** in Stuttgart, Kosmos Verlag, Franckhsche Buchhandlung, über **„Peru"** hat erscheinen lassen. Ebbe Kornerup nimmt den Leser gewissermaßen mit sich auf die Wanderung, er fesselt ihn von der ersten Minute an und schildert nun jeden Eindruck so kraftvoll anekdotisch, so bildhaft, daß das schmucke, mit vielen Zeichnungen geschmückte Bändchen beinahe zu kurz erscheint. Städtebilder wie von Lima, Arequipa, Callao und Cuzco werden mit so bildhaften Sätzen vor uns entworfen, daß wir alles plastisch vor uns zu sehen vermeinen. Es ist erfreulich, derartige Schriften in die Hand zu bekommen.

Sodann müssen zwei nette Unterhaltungsromane erwähnt werden, zuerst **„In Liebe fest"** von **Max von Altenburg,** Verlag Sonnemann in Halle, und alsdann **„Annemarie"** von **Helene von Mühlau,** Verlag Hesse & Becker. Die beiden Romane dürfen in einem Atem genannt werden, weil sie in den guten Gesellschaftskreisen spielen und uns nahe berührende Schicksale angenehmer Menschen schildern. In dem Roman „In Liebe fest" stört vielleicht bisweilen die unnötige Betonung des Französischen: man glaubt auch ohne diese leicht wiederkehrenden Phrasen („Parbleu, ein verteufelt joli garçon bin ich doch!"), daß die Leute französisch gelernt haben oder aber in Frankreich zumeist französisch zu sprechen gewohnt sind. Aber findet man sich mit dieser Manieriertheit des Verfassers ab, so vermag der Roman sehr gut zu unterhalten. Ueber „Annemarie" kein weiteres Wort, als: hier siegt die Unmittelbarkeit der dichterischen Geschichte über alle etwaigen Einwände. Man freut sich oft, und das ist erfreulich . . .

Eine für sentimentale Gemüter ergreifende Geschichte ist **„Das Kind von Europa"**, die Geschichte Kaspar Hausers — von **Sophie Hoechstetter** in Romanform gebracht, erschienen im Verlag I. L. Schrag, Nürnberg. Das sonderbare, fast unheimliche Schicksal des Kaspar Hauser, der an der Schwelle des Jünglingsalters stehend, plötzlich in Nürnberg auftauchte, der Sprache fast ganz unbegabt und auch sonst, trotz ersichtlicher Gewecktheit des Geistes, im Bildungszustand eines vierjährigen Kindes begriffen — dieses historisch beglaubigte Schicksal hat von jeher die Phantasie lebhaft gefesselt. Man glaubt ja heute, daß es sich um einen rechtmäßigen Thronfolger, der im kindlichsten Alter geraubt und aus Gründen der dynastischen Erbfolge gefangen gehalten wurde, handelte. — Anselm von Feuerbach und ein Lord Stanhope haben sich, jeder in seiner Art, für diesen Findling interessiert, schließlich aber starb Kaspar Hauser auf genau so rätselhafte Art, wie er ins öffentliche Leben trat . . . Würden wir heute einen Film dieses Inhaltes vorgesetzt erhalten, würden wir wahrscheinlich kein gutes Haar an ihm lassen, aber das Leben ist oft kurioser und herzloser als die Phantasie

der Filmdichter! Vielleicht bemächtigen sich jetzt die Dramaturgen dieses Stoffes?

Für diejenigen, die den Quellen unserer Filmdramaturgie nachgehen, sei hier noch ein kurzer Hinweis hergesetzt: der Film „Pietro der Korsar" wurde nach dem Roman **„Pietro der Korsar und die Jüdin Cheirinca"** von **Wilhelm Hegeler** gedreht; das Buch ist im Verlage der Deutschen Verlagsanstalt Stuttgart, Berlin, erschienen. Es ist erfreulich, beim Vergleich dieser beiden Werke von Literatur und Film Vergleiche anstellen zu können, die sowohl für Hegeler wie auch für den Regisseur Robison schmeichelhaft sind; was dem Buche noch über den Film hinaus zum Vorteil gereicht, ist die weitere gedankliche und landschaftliche Perspektive. Hegeler ist kein alltäglicher Schriftsteller, sondern ein Mann von tiefen Ueberlegungen, und er stattet diese Ideen dadurch mit hervorragender Plastik aus, daß er sie in eine bestimmte Umgebung verlegt — und nicht in eine farblose, allgemeine des Mittelmeeres. Ich glaube, daß auch derjenige, der den Film bereits kennt, das Buch mit stiller Genugtuung lesen — und die Handlung des Filmes um ein Wesentliches besser verstehen lernen wird.

Eine dünne Broschüre aus A. Marcus und E. Webers Verlag, Bonn, betitelt **„Musik und Erotik"** von **Dr. Alexander Elster**, bringt Betrachtungen zur Sexualsoziologie der Musik. Uns interessiert an diesem Heftchen die Art, in der, losgelöst von großen Zusammenhängen, das musikalische Genießen sowohl wie das musikalische Schaffen in Beziehungen zur Sexualität gebracht wird; nicht umsonst nimmt unter den Künsten die Musik eine besondere Stellung ein. Auch über die Auffassung, die man gewissen tanzlustigen Perioden gegenüber an den Tag legen darf, ist einiges Fesselnde in dem Heftchen gesagt. Als Wegweiser für Wissensbegierige eine akzeptable Gabe auf dem Büchertisch.

Die Deutsche Verlagsgesellschaft Stuttgart, Berlin, hat eine Neuauflage von **Georg Ebers' „Eine ägyptische Königstochter"** veranstaltet. Es ist eine ganz individuelle Frage, wie der Leser eines Romans zu wissenschaftlichen Fußnoten steht — ich selbst habe stets ein Gefühl der Dankbarkeit für die Leute empfunden, die es über sich gewannen, Kommentare zu den Klassikern herauszugeben, beziehungsweise die Klassiker besonders zu bearbeiten. Ohne Fußnoten und Kommentar wäre mir beispielsweise heute eine Lektüre Wielands vollkommen unmöglich; woher sollte ich die Belesenheit nehmen, all die geistreichen Anspielungen zu verstehen, zu denen jene Dichter Gelegenheit hatten, die noch „Bildung" besaßen? Ich freue mich also auch, wenn ich heute bei Ebers eine Fußnote etwa des Inhaltes finde, daß Herr Amasis für die Bibliothek des Phryxus einen Beitrag von tausend Zentner Alaun, also von 750 Mark beisteuerte . . . So etwas macht mir den Roman verständlich und wertvoll — und ich lese ihn mit größter Anteilnahme zu Ende. Das muß gesagt werden, weil auch die Gattung des archäologischen Romans nicht etwa eine Verirrung, sondern eine Bereicherung der erzählenden Literatur überhaupt ist. In unserer Periode, in der wir in der erzählenden Prosa noch immer gegen eine hysterische Ueberschätzung der Erotik anzukämpfen haben, ist ein Roman wie diese „Aegyptische Königstochter" ein stets herzlich zu begrüßendes Werk.

Für die Freunde des amerikanischen Abenteurer-Romans, wie sie beispielsweise von Gerstäcker gepflegt wurden, hat der Wilhelm Goldmann Verlag, Leipzig, zwei hübsche Werke herausgebracht, und zwar von **Emil Droonberg „Die Goldwäscher am Klondike"** und **„Das Gold der Nebelberge".** Ich weiß nicht, ob Emil Droonberg je in Alaska gewesen ist; jedenfalls aber gewinnt der Leser die Ueberzeugung, es hier mit einem Autor zu tun zu haben, der das zu schildernde Milieu aus eigenstem Erleben kennt. Und gerade das ist bei einer Wiedergabe von Begebnissen aus den amerikanischen „claim"-Distrikten erforderlich. Romane dieser Art sind genau so vonnöten, wie etwa der Sensationsfilm — und wenn, wie hier, die literarische Voraussetzung erfüllt ist, so wird man den Geschichten unbedingt mit Spannung folgen. In den „Goldwäschern am Klondike" steht zudem ein junger Deutscher im Mittelpunkt der Handlung, ein mutiger Draufgänger, der eigentlich Zeitungsreporter ist, aber durch die sensationellen Nachrichten vom Klondike veranlaßt wird, das Goldgebiet einmal selbst in Augenschein zu nehmen. Daß hierbei sehr bald ein junges Mädchen eine Rolle spielt, wen könnte das verwundern? Aber Emil Droonberg weiß, was der Leser sucht, und er gibt ihm alles, was — selbst in Alaska — mit Fug und Recht erwartet werden darf. Auf deutsch: wir haben hier zwei sehr

unterhaltsame Bücher. Auch die Filmdramaturgien seien auf sie aufmerksam gemacht!

Etwas sachlicher, wenngleich nicht weniger abenteuerlich als der Leipziger Verlag ist der bekannte Kurt Vowinckel Verlag, Berlin-Grunewald, der gleichzeitig mit drei ganz vorzüglichen Erscheinungen aufzuwarten weiß. Unter dem kollektiven Titel „Der Weltenbummler, Reisen und abenteuerliche Schicksale", bringt er zunächst drei Werke von drei Autoren heraus, die so recht aus der Sehnsucht unserer Zeit geboren sind. Denn was ist die Sehnsucht unserer Tage? — Zu schauen, zu erleben. Also plaudert **E. A. Powell** in einem schmucken Band **„Mit Auto und Kamel zum Pfauenthron"** über wirklich bewegte Touren zwischen Teheran, Bagdad, Ninive und Palästina — erzählen **Audouin-Dubreuil** und **G. M. Haardt** von ihrer ersten **„Durchquerung der Sahara im Automobil"** — und berichtet **Erich Obst** in seinen **„Russischen Skizzen"** über Fahrten von Moskau nach Odessa, dem Kaukasus, Murmansk und Kasan . . . Diesen drei Büchern, die in ihren Ganzleinbänden zu erstaunlich geringen Preisen erhältlich sind, ist nur ein Urteil mitzugeben: sie sind unübertrefflich. Wir Deutschen sind drauf und dran, uns eine Reiseliteratur zuzulegen, wie sie bisher nur die Engländer besaßen; namentlich aber die wunderschönen Bücher aus dem Vowinckel-Verlag bringen alles das, was man erwartet: übersichtliches Kartenmaterial — und einen unterhaltenden, kurzweiligen Stil, der alle Erlebnisse fesselnd vorübergleiten läßt. Nur wenige Deutsche werden den Fuß je in jene östlichen Gebiete setzen können, die hier behandelt werden — aber schon die Lektüre kann die geheime Sehnsucht in einem jeden von uns ein ganz klein wenig befriedigen.

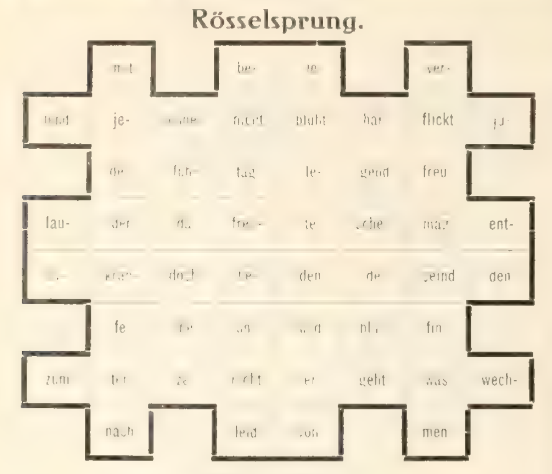
Sehr unterhaltend und zum Teil sogar lustig ist das, was **Dr. Adrian Mohr** in einem andern Buche, **„Was ich in Island sah"**, Verlag Otto Uhlmann (Friedrich Butsch), Berlin, über den Polarkreis ausplaudert. Wie falsch stellen wir uns doch allesamt Island vor! Wie irrig sind unsere Auffassungen von der Polarnacht. Ich nehme also hier vorweg, daß Island eigentlich gar nicht kalt ist, daß es eine völlige Dunkelheit auch während der Polarnacht nicht gibt — und daß im gesamten sogar . . die Sonne in Deutschland weniger Stunden im Jahre scheint, als dort oben auf der Felseninsel. Geradezu vorbildlich jedoch scheinen sich die halbwilden Pferde auf Island zu benehmen: sie strolchen auf den Straßen umher — und finden sich nur zum Mittagessen bei ihren Herren ein. — Das Buch von Mohr plaudert in wirklich kostbaren Pointen, hat reichen Bildschmuck und enthält auch sehr schöne Aquarelle von Asgrimur Jonsson, einem außerordentlich fähigen isländischen Künstler.

Zwei recht unterhaltsame Romane in gefälligem Gewande sind im Verlage von Trowitzsch & Sohn erschienen: von **Karl Goldmann „Die einundzwanzig Gelben und das Juwel"** — und von **Hans Caspar von Zobeltitz „Die Flucht vor Ferdi"**. Goldmanns Roman ist eine leichte Satire aus der Zeit, dem anspruchsvollen Leser vielleicht nicht ganz konsequent in der Durchführung, aber im allgemeinen angenehm ironisierend in der Führung der Handlung um eine alte Jungfer, die nichts weiter — als ihre Kanarienvögel kennt. Das Buch von Zobeltitz „Die Flucht vor Ferdi" hingegen gehört zu den schönsten Erscheinungen der mondänen Belletristik: man liest die Familiengeschichte mit ehrlicher Anteilnahme und findet soviel menschliche, eingehende Züge, daß man dem Verfasser schließlich dankbar die Hand schütteln möchte. Die Anschaffung dieses Buches empfehle ich jedem ehrlichen Menschen unserer Tage.

Von **Büchmanns „Geflügelten Worten"** ist im Verlag der Haude- und Spenerschen Buchhandlung nunmehr die siebenundzwanzigste Auflage erschienen — ein stattliches Werk von beinahe 800 Seiten. Der Zitatenschatz des deutschen Volkes ist neu durchgesehen und neu eingeteilt worden und bildet in der vorliegenden Form einen umfassenden Lesestoff mit unendlich reichhaltigen Quellennachweisen. Wer wissen will, woher Worte wie „das Recht auf Arbeit", „öffentliche Meinung", „ein Fetzen Papier", „die verdorrende Hand" oder „der Feind steht rechts" stammen, blättere in diesem erstaunlich fleißigen Zitatenschatz; er wird stets eine erschöpfende und zumeist eine verblüffende Auskunft erhalten.

FÜR DIE VOM SCHARFEN GEISTE

Rösselsprung.



Silbenrätsel.

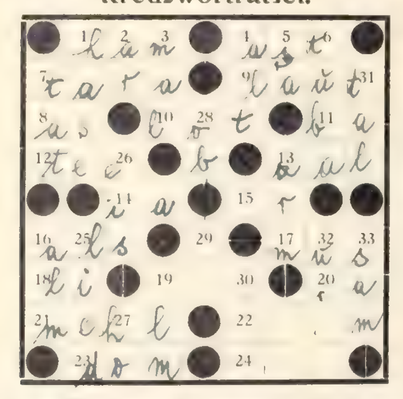
Aus folgenden Silben sind 20 Wörter zu bilden, deren Anfangs- und Endbuchstaben, beide von oben nach unten gelesen, einen bekannten Ausspruch von Jean Paul ergeben.

a—a—ad—bel—ben—dan—dvo—e—er—gel—gour—gu—i—is—kopf—la—lert—mand—me—mis—moh—mos—na—nan—ne—ne—ne—ni—ra—rak—rau—re—ren—renn—ri—rif—rock—sa—sa—so—sois—sons—ta—te—ter—tes—tip—to—un.

Die Wörter bedeuten:

1. Komponist, 2. Muse, 3. sportliche Bezeichnung, 4. Kuchenart, 5. Kleidungsstück, 6. Oper von Verdi, 7. griechische Insel, 8. griechische Insel, 9. Figur aus der griechischen Sage, 10. Stadt in Preußen, 11. Feinschmecker, 12. Figur aus der griechischen Sage, 13. Stadt in Frankreich, 14. deutscher Dichter, 15. weiblicher Vorname, 16. Stadt in Preußen, 17. Preistafel, 18. italienischer Dichter, 19. biblische Figur, 20. Stadt in Frankreich.

Kreuzworträtsel.



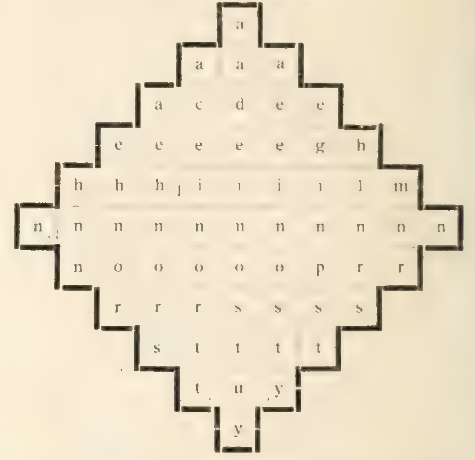
Bei jeder Ziffer beginnt ein neues Wort, das soviel Buchstaben hat, wie in seiner Reihe leere Felder bis zum nächsten gefüllten Feld vorhanden sind.

Es bedeuten die Worte:

In der **wagerechten** Reihe: 1. zweiter Sohn Noahs, 4. Teil eines Baumes, 7. Gewichtsbestimmung, 8. Spielkarte, 9. Bezeichnung für Ton, 10. Nebenfluß der Garonne, 11. chem. Zeichen für Baryum, 12. Getränk, 13. Fisch, 14. Tierschrei, 15. Auerochs, 16. Bindewort, 17 Brei, 18. chinesisches Gewicht, 19. Nebenfluß der Donau, 20. franz. Küsteninsel, 21. gemahlenes Getreide, 22. Staat am chinesischen Meer, 23. Kirche, 24. Ungar. Würdenträger.

In der **senkrechten** Reihe: 1. Wild, 2. Flächenmaß, 3. Rechnungszeichen, 4. Singstimme, 5. Abkürzung für Summe, 6. Kriegstrompete der Römer, 7. Handlungsweise, 13. Körperteil, 16. Bergweide, 19. Nebenfluß der Saale, 25. Gesangstück, 26. erstarrtes Wasser, 27. Ausruf, 28. Fluß in Sibirien, 29. Verhältniswort, 30. Nebenfluß der Donau, 31. Einschnitt der Erdoberfläche, 32. Metall, 33. ältesten Sohn Noahs.

Diamanträtsel.



Richtig geordnet ergeben die wagerechten Reihen.
1. Konsonant, 2. Getränk, 3. Operette, 4. Industrieller, 5. Inschrift eines englischen Ordens, 6. Filmschauspielerin, 7. Altpersischer Feldherr, 8. Gotenkönig, 9. Blume, 10. Waffe, 11. Konsonant. Die mittelste wagerechte und senkrechte Reihe gleichlautend.

Auflösungen aus voriger Nummer.

Silbenrätsel:

1. Irene, 2. Nancy, 3. Dahlie, 4. Erato, 5. Nationalität, 6. Bassanio, 7. Rio grande, 8. Urlaub, 9. Null ouvert, 10. Nomade, 11. Eva, 12. Nonpareille, 13. Arkansas, 14. Udet, 15. Seismograph, 16. Dänemark, 17. Eden, 18. Mandarine, 19. Mustang, 20. Ale, 21. Njinsky, 22. Ganymed, 23. Erwin, 24. Tresor, 25. Rarität, 26. Uffizien, 27. Niederwald, 28. Kanu.

„In den Brunnen, aus dem man getrunken hat, soll man keinen Stein werfen." Talmud.

Rösselsprung.

Mit jedem Hauch entflieht ein Teil des Lebens,
nichts beut Ersatz für das was du verloren;
drum suche früh ein würdig Ziel des Strebens;
es ist nicht deine Schuld, daß du geboren,
doch deine Schuld ist, wenn du gelebt vergebens.
Bodenstedt.

Kreuzworträtsel:

S	A	B	A	✿	B	E	R	G
O	✿	O	✿	J	✿	R	✿	L
D	✿	D	✿	A	✿	D	✿	A
A	B	E	L	✿	B	A	S	S
✿	A	✿	E	✿	O	✿	E	✿
E	L	S	J	✿	A	D	E	N
S	✿	A	✿	D	✿	A	✿	O
E	✿	G	✿	U	✿	N	✿	T
L	J	E	D	✿	A	K	T	E

Punktquadrat.

1. Asti
2. Saat
3. Taxe
4. Item

Verantwortlich für die Redaktion: Margarethe Schmeyers, Berlin; für den Anzeigenteil: Hans Kiebach, Berlin-Charlottenburg 4 — Verlag: „Die Filmwoche", Verlagsges. m. b. H., Berlin SW 68, Neuenburger Straße 4 — Druck: Deutscher Schriftenverlag G. m. b. H., Berlin SW 11
Geschäftsstelle für Oesterreich: Buchhandlung u. Zeitungs-Bureau Herm. Goldschmiedt G. m. b. H., Wien I, Wollzeile 11.
In Oesterreich für die Redaktion verantwortlich: Dr. Emmerich Morawe, Wien I, Wollzeile 11


W·H·WITTIG
VOX


Schöne Frauen
sprechen
davon!
Puder
Compact
von
LEICHNER
ist ein hauchfeiner, durch Seide gefilterter Puder mit heimlich
– süßem Duft. – Verlangen Sie überall das kleine polierte,
goldene Döschen, aber der Inhalt muß Leichner sein.
Leichner's Puder verjüngt und pflegt zugleich die Haut

Filmland

DEUTSCHE MONATSSCHRIFT

[illegible] Nº 8 JUNI PREIS 1 M

OSSI OSWALDA




25

Der Inhalt

(Fortsetzung auf Seite 5.)


Uraltes
Lavendel-Wasser
DER ZARTE, KÖSTLICH ERFRISCHENDE DUFT
»Uralt Lavendel«
Seife
EINE WOHLTAT FÜR EMPFINDLICHE HAUT
»Uralt Lavendel«
Rasierseife
VON GROSSER SCHAUMKRAFT UND MILDE
Uraltes Lavendel Wasser
GUSTAV LOHSE // BERLIN // GEGR. 1831

Der Inhalt

Fortsetzung.



Frauen, die nicht lieben dürfen

Ellen Kürti | Helene von Bolvari | Paul Otto
Olaf Fjord | Lotte Klinder | Elena Lunda
Georg Henrich | Carl Walter Meyer | Lo Elhoff

Regie: Géza von Bolvary-Zahn

Ewe-Film G. m. b. H., Munchen

⚙



U r a u f f ü h r u n g

demnächst im

M a r m o r h a u s

236 Kurfürstendamm 236





Wir sparen...

In der Tat: — wir sparen! Wir sparen sogar s e h r!

Firmen, die sonst im Hinblick auf den internationalen Markt gut und gerne 500 000 Mark und noch mehr für einen mittelgroßen Film ausgegeben haben, halten urplötzlich die Hand auf die Brieftasche und warten ab, ob man nicht auch anders, billiger, Filme drehen kann. Die Inserate in den Fachzeitungen, in denen die unentdeckten Filmdichter ihre neuen Manuskripte anbieten, vergessen nie hinzuzufügen, daß die ausgefallensten Ideen spottbillig herzustellen seien. Man solle sich nur vertrauensvoll an den Dichter wenden! Und nicht nur in Deutschland grassiert diese Sparsamkeitswut, — man hört auch aus anderen Ländern davon, selbst aus Amerika, wo kürzlich ein Regisseur für eine Massenaufnahme 4000 Personen benötigte, aber die 16 000 Dollars sparen wollte, die er normalerweise dafür hätte hergeben müssen. Der Regisseur ließ einfach auf Straßen und Plätzen Eintrittskarten zu seiner Aufnahme am soundsovielten verteilen, — und siehe da, den gratis verteilten Karten folgten mehr als 4 0 0 0 Personen, die nun — als Komparserie benutzt wurden. Der Regisseur lacht sich ins Fäustchen, denn der Protest des Komparsenverbandes der Vereinigten Staaten kümmert ihn sehr wenig: einesteils könnte selbstverständlich kein Komparsenverband der Welt 4000 Personen aufbringen, andererseits aber steht in keinem Gesetz vermerkt, daß Filmregisseure auf keine



Die Carlo-Aldini-Expedition am Kai von Neapel (Phot.: Phoebus)

Fall gewöhnliche Sterbliche beschäftigen dürfen . . .

Es mutet angesichts solcher Prinzipien sehr eigenartig an, daß ein Großschinkenfabrikant wie Cecil de Mille, ein Mann also, der nie unter einem Komparsenstab von 4000 Personen heruntergeht, in diesem Jahr nicht weniger als 10 Großfilme drehen will. Welches Kapital mag, selbst bei krankhaftester Sparsamkeit, denn zu 10 Großfilmen gehören? Wir müssen zugeben, daß wir außerstande sind, hier auch nur einen annähernden Ueberschlag zu machen, denn ein Großfilm pflegt seinen Namen nicht von der großen Sparsamkeit des Regisseurs zu haben. Aber — man wird gut tun, auch hier Cecil de Milles Drohung nicht allzu ernst zu nehmen; sie alle, die sterblich sind, wissen, was Geld ist.

Eintausend Dollars die Woche zu verdienen, ist gewiß auch in den Vereinigten Staaten keine Kleinigkeit, — aber Tom Meighan hatte es endlich dazu gebracht. Er verbrauchte das Geld nicht, er sparte es zum großen Teil, und er kaufte sich in einem idyllischen Winkel auf der Halbinsel Florida einigen Grund und Boden. Der Winkel hatte kaum einen Namen, Meighan sprach auch nicht von ihm, wollte ihm gar keinen Namen geben, sondern sparte nur im Stillen weiter und weiter, bis er den ganzen Komplex, der eine schöne Lage, einen direkten Zugang zu irgendeinem Bach hatte, in seinem Besitz sah. Dann aber . . . ging er hin, drehte dort mit einem Ensemble die Sommermonate hindurch einen Film nach dem andern — und erzählte allen Zeitungsschreibern, aller Welt und allem Filmvolk, daß der Ort Ocala das Paradies für jeden Bürger sei, der sein Geld gut und günstig anlegen wollte. Die Leute, die hiervon gehört hatten, sahen sich die Filme an, fanden das Flußtal wirklich lieblich, die Vegetation wirklich üppig, den Boden wirklich gut, — und vor allem: sie fanden, daß die Preise in der Tat weit unter dem standen, was man in anderen Teilen des Landes zu entrichten haben würde. Also erwarben sie Parzellen auf Parzellen, und ehe der Winter über Ocala hereinbrach, hatte Tom Meighan seinen ganzen Besitz an den Mann gebracht und dabei beinahe eine Million Dollars verdient. Denn nun waren plötzlich die Parzellen wertvoll geworden, und Ocala wird bald, womöglich schon im kommenden Jahr, die Terpentinfabrik innerhalb der eigenen Gemarkung eingehen lassen, um die Atmosphäre des Luftkurortes nicht zu industrialisieren. Also geschehen — durch die Sparsamkeit eines Mitgliedes der amerikanischen Flimmerwelt.

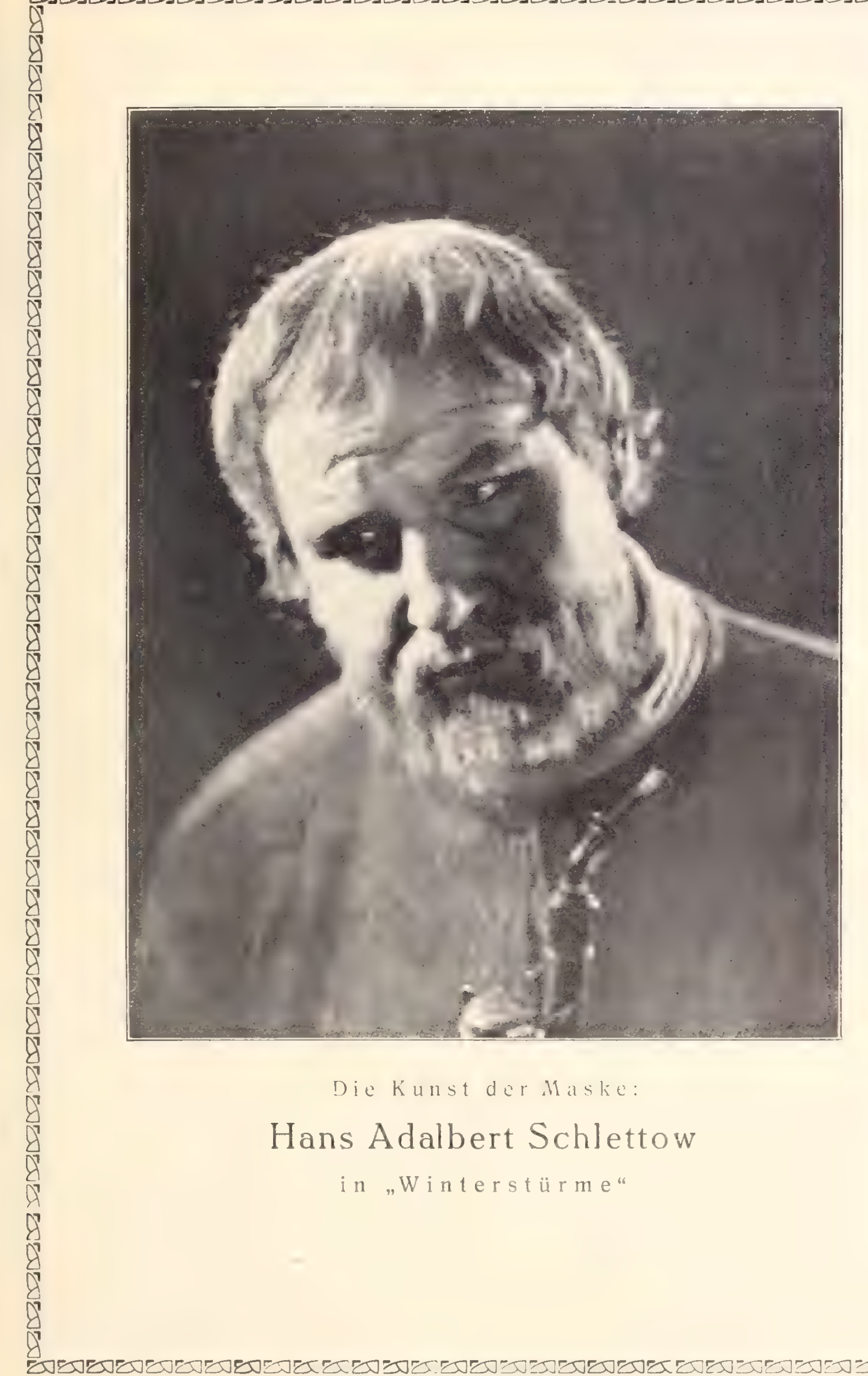
Den deutschen Filmkünstler, selbst den deutschen Filmregisseur möchten wir sehen, der die Sparsamkeit der Industrie auch zu seiner eigenen machen möchte! Oder: der, wenn er wollte, es machen k ö n n t e! In Deutschland bleibt das Verdienstgeschäft immer eine Sache des abgeschlossenen Vertrages, und zu weiteren Spekulationen, namentlich zu Bodenspekulationen, langt es in unseren so dicht bevölkerten Breiten nicht. Derjenige deutsche Filmdarsteller, der hoch oben auf der Alm eine Hütte sein eigen nennt, ist ein sonderbarer Schwärmer und ein vereinzelter Gourmet geblieben, er hat keine Nachahmer gefunden, und vor allen Dingen ist die Alm durch ihn — mit Respekt sei's gesagt und ohne jeden Hintergedanken! — nicht etwa dichter bevölkert worden.

Dabei drückt im Grunde genommen die Almhütte nur die Richtung der Sehnsucht aus: die individuelle Sparsamkeit geht eben andere Wege, als die industrielle. Und wenn's hier nicht gleich, wie etwa bei Pallenberg, zu einem Häuschen in Partenkirchen, oder wie bei Slezak, zu einem hübschen Anwesen am Tegernsee reicht, so hat zumeist der Knüppel beim Hund gelegen. Kleinere geographische Verhältnisse bedingen auch kleinere wirtschaftliche Verhältnisse, und während der eine Hunderte spart, hat der andere in einem anderen Lande schon Hunderttausende in der Tasche.

Ein Berliner Kinobesitzer hat errechnet, daß sein Lichtspielhaus im letzten Jahre trotz der 300 Plätze, über die es verfügt, nur einen Gewinn von 571 Mark abgeworfen hat; eine Fachzeitung, die dieses Faktum mitteilt, kommt zu dem rechnerischen Schluß, daß der Kinobesitzer mithin pro Monat 45 Mark zu verzehren gehabt habe. Dieses Exempel wird aufgestellt, weil man grundsätzlich die Rentabilität der Kinos und die Ertragbarkeit der Kinosteuer ermitteln will. Wir verstehen vollkommen, daß man mit 45 Mark monatlich nicht auskommen kann, — aber uns fällt dabei doch ein, daß es vielleicht von der deutschen Filmindustrie nicht richtig ist, diesen selbstlosen Kinobesitzer darben zu lassen. Es sieht fast so aus, als ob der fragliche Kinobesitzer sich proletarisiert, um dem Filmverleih, also indirekt auch der Filmproduktion und den Filmkünstlern, das Leben zu ermöglichen. Und dieses Geschenk sollte niemand annehmen; eine solche Sparsamkeit sollte die Filmindustrie niemals dulden!

Es kann eben auch des Guten zu viel geleistet werden, des Guten in der Verschwendung wie in der Sparsamkeit.

P e t e r P e r s c h e i d.



Die Kunst der Maske:

Hans Adalbert Schlettow

in „Winterstürme“

AMALIAS BRIEF

Mein juta Emil!

mit die olle Beckern
is bald keen Leben mehr: die is hopphopp!
Den janzen Tach jeht's jetz schon mit ihr Meckern,
und abends dröhnt mir von der janze Kopp.
Der Alte nämlich is ne dolle Numma,
der hat se eenfach uffs Tabloh jesetzt,
un det macht ihr nu eenen schweren Kumma.
Ja, se wird alt, un merkt et selbst zuletzt!
Uff mir hat Becker ooch schon ne Pupille
jeworfen, aber — na, ick bleib dir treu!
In deinen Arm erstirbt mein janzer Wille,
ach, Emil, du, wie ick mir schon druff freu!
Der Becker meente, ob ick nich 'n Bummel
mit ihm riskierte, an de Wand entlong.
Nee, sach ick, nee, — ick kenne schon den Rummel,
und denn jleich zwee! Ooch is er nich mehr schlank.
Un ob ick nich ins Kino mit'n mechte,
so meente er, da jibt's 'n duftet Ding.
Nee, sach ick, nee, — wat bloß der Emil dächte, —
un denn trächt er ja ooch 'n Ehering!
Un uff 'n Tanz? Ooch den hab ick jemieden,
der janze Kerl is nischt für mein Jehör.
Doch wennste denkst, er läßt mir nu zufrieden,
denn irrste dir. Det is ja det Malöhr!
Ick bin sein Tihp, so sacht er, ick alleene,
so die Fijuhr, die Arme un det Küh . . .
Un denn bewundert er ooch meine Beene,
det jibt's bloß eenmal, sacht er, oder nie!
Un det Jericht?? sach ick. Un die Pajrafen??
Uff Ehebruch, Herr Becker, steht wat druff!!
Wat willste denn? sacht er, — da kannste schlafen,
da regt sich heut keen Richter mehr bei uff!
Wieso, Herr Becker? — Nu, wat kann jeschehen?
so meent er bloß, — da sacht man vor Jericht:
„Herr Richter, det hab ick in'n Film jesehen!"
Denn det entschuldigt — und vaurteilt nicht!

Nu denk ick nach, jeliebte Emilpflanze,
ob det mit Beckern woll zu machen is.
Heut fracht er mir, ob ick nich ooch jern tanze, —
ick sachte druff: ick nehm keen Aerjernis.
Wat mach ick bloß? Nu soll ick ihn bejleiten!
Na, ick jeh mit! Wozu bin ick denn da?
Mir hat der Film vaführt . . ., ick kann nicht streiten . . .
hab Mitleid, Emil, mit

Amalia

BÜHNE
DES
LEBENS

VON

HANS ADALBERT SCHLETTOW





Wie uns eine kleine Landschaft oft besser den Eindruck eines ganzen Gebietes vermittelt, als seitenlange Naturbeschreibungen, so gibt das Wesentliche eines Menschen ganz gewiß eher die kleine Episode, die engumgrenzte persönliche Stellungnahme zu den Dingen des Lebens, als eine mit Daten und Tatsachen vollgepfropfte Biographie. Darum will ich nur kleine Ausschnitte aus meinem Leben geben, ist es dem Publikum doch letzten Endes herzlich gleichgültig, ob ich in Kyritz a. d. Knatter oder in Honolulu das Licht der Welt erblickte. Zudem habe ich über die nackten Tatsachen meines bisherigen Erdenwallens ja auch erst unlängst an anderer Stelle genugsam aus der Schule geplaudert.

Im Anfang war — die Musik! Sie wurde erster und nachhaltigster Eindruck meines jungen Lebens. Im Elternhaus, das mit inbrünstiger Liebe seine Quartett- und Musikabende pflegte, empfing ich die für mein ganzes Leben entscheidenden Eindrücke, die mich der Kunst in die Arme trieben. Die inzwischen zur Berühmtheit gewordene Frau Frieda Quast-Hodapp, eine Freundin meiner älteren Schwester, war mein angebetetes Ideal; wenn sie musizierte, dann saß ein sonst mit nichts zu bändigender Stromer mucksmäuschenstill mit weit offenen, verzückten Augen in irgendeiner Ecke — unbeobachtet von den „Großen" — und träumte seinen ersten Traum von der „holden Kunst".

Unsanft riß das elterliche Machtwort mich aus dem ersten Paradies. Soldat sollte auch ich werden, wie mein ältester Bruder schon in Urlaubstagen den respekteinflößenden Leutnantsrock stolz in der Vaterstadt spazieren trug! Was soll ich lange von unserer ehemaligen soldatischen Jugenderziehung sprechen? Ein jeder weiß, wie einseitig, unpersönlich und herzlich lieblos so ein Knabendasein war! Es ist gut, daß wir Menschen alle mit rosenroter Brille in die Vergangenheit blicken; alles Harte verwischt die allmächtige Zeit, und nur die wenigen lichten Momente bleiben in der Erinnerung haften und verklären die Kindheit, die alles andere, nur nicht rosig war. Glücklich war ich in jener Zeit nur, wenn mein sich schon meldendes schauspielerisches Talent sich austoben konnte. Ich kann mich nicht erinnern, ob ich überhaupt schon eine richtige Theatervorstellung gesehen hatte, als ich meine Kameraden mit herrlichen improvisierten Vorstellungen zu langweilen begann.

Besonders ein Festtag, der unseren täglichen Trott unterbrach, haftet da mit aller Deutlichkeit in meiner Erinnerung. Wochenlang schon lebhaftes Vorbereiten mit einigen von mir begeisterten Kameraden. Dann kam der große Moment, in dem ich mich als „Edison", dessen Erfindungen uns junge Gemüter mächtig anzogen, meinem Auditorium vorstellte.

Lieber Leser, denke dir eine hundsgemeine Nudelkiste, liebevoll bronziert, aus

der ein großes Papprohr hervorragt: das waren meine Requisiten. In wilder Aufmachung erschien Schlettow-Edison und weihte das ahnungslose Publikum in das achte Weltwunder ein. Unter dem mit Tüchern verhängten Tisch, auf dem meine Nudelkiste — sprich: Phonograph — stand, saß ein Bub und schmetterte herrliche Trompetentöne, und ein zweiter, ebenfalls mir zu Füßen, mit einer Kaffeemühle bewaffnet, machte die Nebengeräusche des Grammophonapparates, ahmte das Aufziehen nach ... Denn in jenen Kindheitstagen des Phonographen übertönte dieses Geratter die eigentliche Musik noch in ohrenbetäubender Weise! Der „Mechanismus" selbst wurde durch Fußtritte dirigiert und funktionierte ganz herrlich, wenn er er auch manchen blauen Fleck abgab. Dazu der gelahrte Vortrag Schlettow-Edisons — es war ein elementarer Erfolg! — Ein andermal beglückte ich meine Zuhörer mit der nach einer Photographie unter großen Schwierigkeiten hergestellten Maske des damals populären Grafen Waldersee, der aus jedem Erdteil einen besonders markanten Eingeborenen als Sehenswürdigkeit von einer Weltreise mitgebracht hatte. Alle mußten ihre nationalen Kunststücke zeigen, — ein erschröcklicher Indianer, dem ich wahre Wahnsinnstänze einstudiert hatte, — ein japanischer Zauberkünstler, der das Auditorium das Gruseln lehrte . . . ach, wer zählt die Völker, nennt die Namen, die gastlich da zusammenkamen?

Als der Neunzehnjährige in Metz den ersten Anlauf zur kommenden „militärischen Größe" nahm, kam ihm eine schwere Erkrankung zu Hilfe, um seinem ungeliebten künftigen Beruf für alle Zeit Valet sagen zu können. Ein Versuch, der stets weiterglimmenden Liebe zur Musik durch Gesangsstudien Nahrung zu geben, scheiterte nach kurzer Unterrichtszeit. Ich mußte mich einer Operation unterziehen, deren Folge ein starker Rückgang des ehemals nicht unbedeutenden Stimmaterials war. Melpomene mußte ich schweren Herzens entsagen, die schwesterliche Thalia aber bot mir, zunächst zwar nur schwachen, später aber vollwertigen Ersatz für die so inniggeliebte Musik. Welch ein Schreckgespenst das Wort „Theater" noch zu Anfang unseres Jahrhunderts in fast jeder Familie war, — man weiß es. — So sehr daheim auch die Kunst gewürdigt wurde, sie blieb den Meinen doch immer nur Verschönerung des Lebens, nie wurde sie Lebensinhalt, Beruf! Und dann kam doch der Tag, wo der blutjunge Anfänger (ohne die obligate „Flucht" aus dem Elternhaus, der aber bald die Versöhnung folgte, ging es auch bei mir nicht ab) neben Kainz — man denke: neben Kainz!!! — in einer kleinen Rolle, es war im „Hamlet", auf der Bühne stehen durfte! Die ehrfurchtsvolle Begeisterung für diesen meinen „Gott" ließ mich alles um mich her vergessen.



Aus dem Familien-Schrein: Hans Adalbert 10 Jahre alt

Diese Begeisterung führte zu einer Riesenpause (zu Ewigkeiten können Minuten auf der Bühne werden), bis mir die Erleuchtung kam, kniender- und rutschenderweise

bei der Souffleuse das Heil zu finden. Ein schwerer Helm nämlich ließ mich nicht eine Silbe der Flüsterdame verstehen. So rutschte ich ihr näher, nahm den Helm ab und hörte, — fand das fehlende, erlösende Wort.

Nach dem Aktschluß stürzte der Intendant auf mich zu: „Sind Sie denn wahnsinnig, eine solche Pause zu machen?"

Aber schon damals war ich nicht auf den Mund gefallen: „Herr Intendant haben mir doch gestern bei der Generalprobe gesagt, ich sollte an dieser Stelle eine Pause machen!"

Mein lieber Intendant war 65 Lenze, — da konnte das Gedächtnis schon einmal versagen. Er war überzeugt, daß er selbst die „Stimmungspause" angeordnet hatte, und er versöhnte sich im Laufe des Abends vollends mit mir, als Kainz mir auf die Schulter klopfte und sagte: „Herr Intendant, auf d e n gebn's acht, der wird a mal was!"

Damals wirkten Kainz' Worte wie Balsam auf mein zukunfttrunkenes Gemüt. Was tat es, daß ich nach Jahren erfuhr, daß Kainz derartige Aeußerungen gewohnheitsgemäß bei jedem Gastspiele zu mindestens zwei bis drei Kollegen machte! Ich jedenfalls kenne keinen Jünger Thalias, der je mit Kainz gespielt hat, ohne von ihm zu „d e m" kommenden Schauspieler gestempelt worden zu sein.

Alle Stadt- und Hoftheaterjahre aber verblassen, denke ich an die herrliche Schmierenzeit! Das alte, poesieumsponnene, tragikomische Schmierendasein der beiden letzten Schauspielergenerationen war es freilich nicht mehr. Soll ich „Gott sei Dank" oder „leider" sagen? Die echte, rechte Schmiere erlebte ich nicht mehr. Nur in den Sommerferien meiner jeweiligen Theater begann ein Schmierenleben in kleinen Badeorten, das wie in einem Hohlspiegel die gute alte Komödiantenzeit einfing, um uns „Spätgeborenen" noch einen letzten Reflex des „Einst" zu geben.

Da gab es z. B. (vielleicht existiert es noch) — des herrlich imposanten Namens wegen sei ausnahmsweise das Theater, das ursprünglich ein Musikpavillon war, genannt — ein Fürstliches Park-Theater Braunsfels! Mit ganzen 21 Lenzen war ich an diesem „Hoftheater" Regisseur, Held, Liebhaber, Komiker, Requisiteur und, wenn es einen besonders komplizierten Aktschluß gab, gelegentlich auch Vorhangzieher; weiß doch jeder Eingeweihte, welch eminent wichtige, um nicht zu sagen: a l l e i n a u s s c h l a g g e b e n d e B e d e u t u n g das Fallen des Vorhangs für den jeweiligen Erfolg eines Theaterstückes haben kann. Wie oft habe ich mit diesem „Objekt und seiner Tücke" bis zum Wahnsinn gekämpft Unvergeßlich bleibt mir da eine meiner „Inszenierungen", die des Klassikers „Im weißen Rößl". Schon das Zustandebringen einer halbwegs erträglichen Dekoration, die ohnehin noch an des Zuschauers Phantasie ungeheure Anforderungen stellte, war ein Problem!

1900: Schlettow mit Edisons neuem Sprechapparat · Ein Juxbild

Bekanntlich spielt das Stück im Salzkammergut. Im Hinblick auf diese Tatsache wurden von mir und meinem Regieassistenten, der die Talente eines Bühnenarbeiters, Chargenspielers und Inspizienten in sich vereinigte, echte Felsblöcke herbeigeschafft — das vorhandene „Firmament" — sprich: Rundhorizont (wenigstens war der Musikpavillon zu etwas nütze) wurde en tout cas mit blau-grauem Gewölk bemalt. Das Haus,



1919: Schlettow in „Fahrendes Volk" (Phot.: Ellen Richter)

das „Rößl", war auch bald auf einem großen Lattengestell in einladenden Farben hervorgezaubert. Aber eine lange Zeit nicht gelöste Frage war der ominöse Balkon, der leibhaftig da sein mußte, weil Giesecke ihn betreten mußte. So schrieb es der Autor vor. (Er hatte das fürstliche Parktheater nicht geahnt!)

Eine wilde Konstruktion von drei Gartentischen aus dem nahegelegenen Wirtshaus, die in leuchtendem Grün bemalt und mit Efeuranken verziert wurden, ergab schließlich und endlich den Balkon. Nun aber wollte es mein Unglück, daß als Giesecke einer meiner Frankfurter Kollegen gastierte, den ich, weil sein Zug erst eine halbe Stunde vor Anfang der Komödie ankam, nicht mehr in die Geheimnisse meines Regieschaffens einweihen konnte.

Abends steht Giesecke auf dem Balkon und wettert: „Wenn Sie mir noch lange ärgern, bleibe ick hier uff dem Balkon bis Weihnachten!", lehnte sich auf die nur zur Augenweide des Zuschauers geschaffene Balustrade und kippt mitsamt dem Balkon der Länge nach auf die Bühne.

Tableau!

Als dann bei Aktschluß meine bei der Generalprobe überaus gut funktionierende „Regenmaschine" (sie bestand aus zwei Gießkannen, die tückischerweise während der Vorstellung ihre Tüllen verloren) sich auf den armen Giesecke-Gast nicht, wie sie sollten, ausrieselten, sondern ausstürzten, schwor er für sein ganzes Leben alle sommerlichen Gastspielreisen an Schmieren ab.

Bevor meine Junggesellenzeit ihr Ende nahm, führten mich meine Ferien zwei Sommer nacheinander an das liebe, stets mit ehrlichem Wollen geführte Sommertheater des lieben, guten alten „Papa Will". — Wer von den in den letzten zehn Jahren zu Namen gekommenen Kollegen kennt ihn nicht, — ihn und seine „Edelschmiere", wie sie hinter Papa Wills Rücken ohne jeden häßlichen Nebensinn genannt wurde. Eins der landschaftlich schönsten deutschen Naturtheater war seinem auf einem Berg gelegenen „Stammhaus" angegliedert, und wenn ich dort im wahrhaft deutschen Märchenwald meinen geliebten Meister Heinrich in Hauptmanns „Versunkene Glocke" gespielt habe, dann ist mir mein damals noch recht kümmerliche finanzielle Früchte tragendes Schauspielerdasein „um keinen Königsmantel feil gewesen'!

Kann man sich mit unserem durch die Inflationsjahre gründlich verschobenen Begriff für Geld und Geldeswert überhaupt noch vorstellen, wie ein ausgewachsener Mensch mit einer Gage von 80,— Mark monatlich nicht nur auskommen, sondern auch noch Ersparnisse machen konnte? Von daheim Zuschüsse anzunehmen, hätte mein Stolz nie zugegeben, galt es doch den Beweis zu erbringen, daß der verfehmte Schauspielerberuf seinen Mann ernähren konnte.

In den Wintermonaten war der Verdienst auch nicht so übel, aber im Sommer hieß es, sich recht und schlecht durchwurschteln. Da habe ich z. B. während der obenerwähnten zwei Sommer unter Papa Wills direktorlichem Szepter bei einem Bauern gewohnt, — im Badeorte selbst waren die Preise bei meinen Gagenverhältnissen selbstverständlich unerschwinglich. Ein paradiesischer Zustand war es freilich nicht; — das Zimmer, das ich bewohnte, war so groß, daß, wollte ich im Bett mich in meiner stattlichen Länge von 1,82 Meter ausstrecken, ich — es ist kein Witz! — die Beine zum Fenster hinausstrecken mußte. Wäre ich je in die Versuchung gekommen, in meiner ländlichsittlichen Umgebung mein edles Haupt mit einem Zylinder zu schmücken, mein Zimmer hätte ich nicht betreten können, ohne meine feierliche Hauptzier sich zur unförmlichen Ziehharmonika verwandeln zu sehen.

Aber Wiesen- und Misthaufenduft ist gesund und billig, und das war die Hauptsache. An spiel- und probefreien Tagen half ich dem Bauer bei der Feldarbeit, oft, namentlich in der Erntezeit, um 1/4 4 Uhr morgens heraus aus den Federn — auf dem Feld geschafft bis um 8 Uhr, — gefrühstückt, umgezogen und um punkt neun Uhr als Graf oder Fürst auf der Probe gestanden ... ein Schwach-Mathikus war ich eben nie.

Daß ich dem Bauern eine nicht zu unterschätzende Hilfe war, konstatierte ich allabendlich an den von der Bäuerin liebevoll zugemessenen Abend-Doppelportionen. Eierkuchen, das Ideal meiner Kind- und Jünglingsjahre, habe ich mir von der mit einer märchenhaften Kinderschar gesegneten Bäuerin nie vergebens gewünscht.

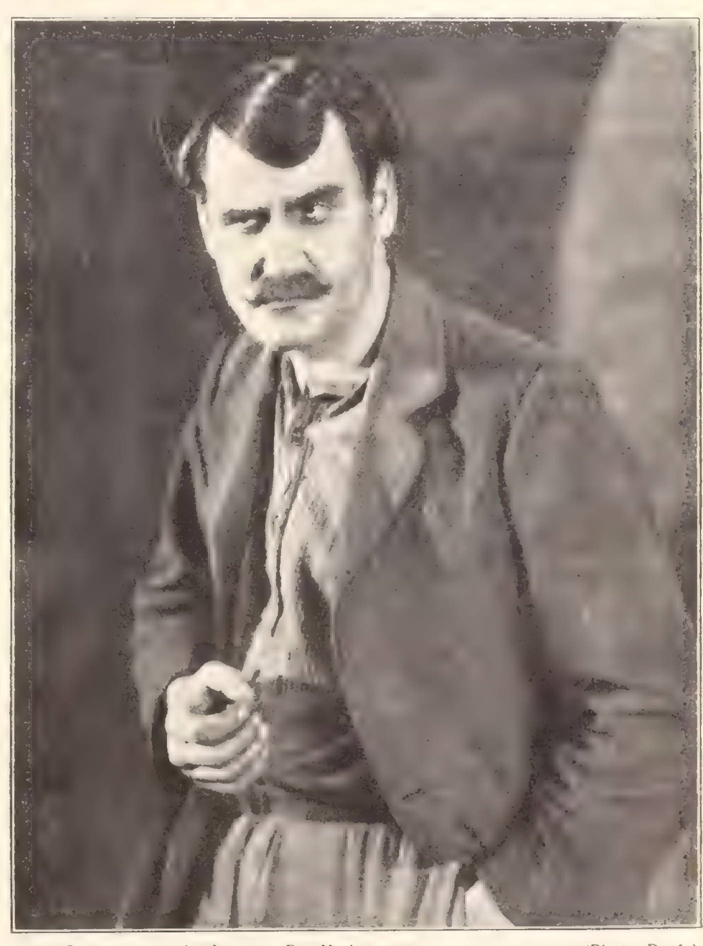
Inzwischen hat meine kleine Hausfrau mir durch Ueberfütterung mit diesem lukullischen Genuß die alte Liebe ausgetrieben.

Ich stand bei dem Bauern hoch im Ansehen, das noch wuchs, als ich (mein Sparsystem ging soweit, daß ich meine Wäsche selbst wusch und bügelte) nach einer „großen Wäsche“ die jüngsten und die mit besonderem Dauerdreck behafteten Mitglieder der Familie in mein Waschfaß steckte und gründlich scheuerte. Abgespült wurden die Sprößlinge dann im Teich nebenan.

Nach dieser meiner Talentprobe als Kindermädchen, die ich noch oft wiederholen mußte, war ich Alleinherrscher auf weiter Flur, dem Groß und Klein jeden Wunsch von den Augen ablas. Nach solch ländlicher Betätigung stand ich dann meist des Abends als blasierter Bonviant auf Papa Wills Brettern, und niemand ahnte meinen vielseitig ausgefüllten Tageslauf, an dessen Ende ich dann freilich nicht nur „einen langen Schlaf“ zu tun g e d a c h t e, sondern ihn gründlich tat.

„Jung gefreit hat noch nie gereut“, — auch mich nicht.

Mit 24 Jahren war ich bereits Ehemann



1922: Schlettow als Georg („Dr. Mabuse“) (Phot.: Decla)

einer jungen Kollegin, die mit ihren 19 Lenzen und dem dazugehörigen, in Berlin an der Seebach-Schule erworbenen Größenwahnsinn zunächst meine erbittertste Feindin war! Ihre 19 Jahre nahmen jede Probe so heilig ernst, wie eine Staatsaktion. — Ein Tunichtgut, mit schlechten Witzen gespickt, war ich allezeit. Da konnte es nicht ausbleiben, daß zwischen uns, die wir als Partner viel zusammen spielten, manch erbitterte Fehde ausbrach. Daß Liebe oft in Haß umschlägt, ist eine alte, ewig neue Geschichte. Warum soll es nicht einmal umgekehrt sein? Wir haben es erlebt, aber selbst während unserer Brautzeit gab es noch gelegentlich heftige Ausbrüche der alten Feindschaft.

Während einer Vorstellung von „Madame sans gêne“ herrschte in einer künstlerischen Frage wieder einmal eine Meinungsverschiedenheit, die sich dahin auswirkte, daß die kleine, nicht gerade an Temperamentlosigkeit krankende „Madame sans gêne“ ihrem „Lefèvre“ anstatt des im Stück vorgeschriebenen usuellen Backenstreiches eine so handfeste deutliche Ohrfeige verabreichte, daß Lefèvre-Schlettow nasenblutenderweise sich in seine Garderobe verziehen mußte! Ich sehe förmlich, wie der liebe Leser vor Schadenfreude grinst, — doch wer zuletzt lacht, lacht am besten. Seit meine kleine Frau aus Gesundheitsrücksichten dem Theater Valet sagen mußte und keine beruflichen Fragen mehr Anlaß zu Temperamentsausbrüchen geben, herrscht eitel Freude und Friede!

1919 kehrte auch ich dem Theater den Rücken, nachdem mein Weg mich über Frankfurt, Wien, Stuttgart, Dresden, Barmen und Mannheim geführt hatte, um mein Heil im Filmland zu suchen und zu finden. Die Erfolge im Film, die Arbeit und Freude an meiner künstlerischen Entwickelung sind mir heute Lebensinhalt und vollwertiger Ersatz für das Theater geworden, nachdem die Verdienstmöglichkeiten in den Kriegs- und Inflationsjahren meine Liebe zum Theater gründlich herabgemindert hatten. Mit Schrecken denke ich noch an diese Zeit, in der die Hoftheatergagen sich in solcher Höhe, richtiger: in solcher Tiefe bewegten, daß ich, um zu unserem kümmerlichen Einkommen einen Zuschuß zu haben, mit meinen Kollegen eine private kleine „Reiseschmiere“ gründete unter dem Namen: „Ensemble-Gastspiel“ des Mannheimer Hoftheaters. Aber wenn man es hinter sich hat, ist alles Deprimierende vergessen, und nur die Momente, in denen wir z. B. abends den meist erfreulichen Kassensturz machten, und die teils herzlich komischen Situationen, in denen die Hauptdarsteller Zettel anklebten, selbst Dekorationen malten usw., haften noch in der Erinnerung. Als der entsetzte Intendant von der „Unehre“ erfuhr, die seine Hofschauspieler durch künstlerische Abstecher ihrem Theater — meist ging es in den Schwarzwald und in badische Städte — machten, schob er einen Riegel vor und verbat sich ein- für allemal meine direktörliche Konkurrenz! Damals wagte ich es mitten in der Spielzeit (der Intendant hatte Einsicht und ersparte mir eine Kontraktbrucherklärung), das ganze Theaterelend zum Alteisen zu werfen, als sich mir das erste große, gut bezahlte Filmengagement bot.

Seit dieser Zeit bin ich in 65 Filmen der verschiedenartigsten Gattungen tätig gewesen. Ehrliche Anerkennung brachten mir bei Presse und Publikum mancherlei Rollen, die mir besonders eng ans Herz gewachsen waren. Ganz unerwartet traf mich wenige Wochen vor der mit Spannung erwarteten Nibelungenpremiere — ich wagte damals den ersten Schritt vom Liebhaber zum Charakterdarsteller — ein schwerer Schlag: meine liebe Mutter, die als Einzige der Familie stets meine beruflichen Pläne unterstützt und gefördert hatte, starb. Daß sie, deren ganzes Denken schon wochenlang um die bevorstehende Premiere und den für mich ersehnten Erfolg kreiste, diesen Tag nicht erleben sollte, war mir ein schwerer Mißton in der Freude über den auch wirklich nicht ausbleibenden Beifall.

Ein ähnlich feierliches und doch mit einem Schuß Nervosität durchpulstes Gefühl, wie bei dem „Aus-der-Taufe-heben“ dieses Filmmeisterwerkes, habe ich nur noch einmal erlebt, als ich zu Beginn des Krieges als Begleiter eines Kampffliegers meinen ersten Aufstieg im Flugzeug erlebte und das seltene Glück hatte, einen neuen Höhetemporekord mitaufzustellen! Mag es auch paradox klingen, — beide Erlebnisse lösten in mir die gleiche Hochspannung aus!

Der sich immer zu neuen künstlerischen Formen und Ausdrucksmöglichkeiten durchringenden jungen Filmkunst ein produktiver Helfer und überzeugter Freund zu bleiben — es sei die Losung für mein weiteres Schaffen!



HARRY PIEL im Kreise italienischer Offiziere (Phot.: Hape)

KOSTEN EN GROS

VON

HARRY PIEL



ilmreisen sind ja an und für sich etwas sehr Schönes, d. h. für den Unbeteiligten. Er darf sich, in den mehr oder minder eleganten Sessel seines Stammkinos geschmiegt, die schönsten Gegenden vorführen lassen und erspart sich unter Umständen seine Ferienreise. —

Für ihn also das Vergnügen, für uns — die Arbeit.

Denn Filmexpeditionen kosten nicht nur Geld — sondern auch Nerven. Davon wollen zwar unsere begeisterten Filmschwärmer und -schwärmerinnen nichts hören; aber es scheint mir geboten, ihnen doch einmal die Kehrseite der Medaille zu zeigen.

Es gibt noch viele naive Gemüter, die da glauben, die Tätigkeit eines Filmstars käme einem dolce far niente gleich. Ab und zu mal so'n bißchen Aufnahme — aber sonst: ein Leben voller Freude!

Sieht man auf der weißen Wand eine schöne Diva und einen eleganten Liebhaber unter Palmen. oder am rauschenden Strand vorüberwandeln, so entringt sich manchen Lippen ein sehnsuchtsvoller Seufzer: „Ach, haben die es gut!"

Jedoch abgesehen davon, daß „niemand ungestraft unter Palmen wandelt" und man sich an der See leicht einen Schnupfen holt, sind ja auch weder die reizende Diva, noch ihr schöner Begleiter mit irgendwelchen Sorgen der Verantwortlichkeit belastet. Sie gehören zum Ensemble!

Die einzigen Sorgen dieser Herrschaften bestehen darin, daß sie bemüht sind, dem Expeditionsleiter soviel wie möglich Spesen zu — — ersparen! Wie, bitte? Lacht da wer?

Ja, der Expeditionsleiter! Das ist der Mann, um den sich alles dreht. (Manchmal in des Wortes wahrster Bedeutung.) Also bitte, meine Herrschaften, wie stellen Sie sich eine solche Filmexpedition vor?

Ich denke mir etwa so:

Man schlägt den Atlas auf, sucht sich eine „schöne Gegend", liest das Notwendige über Land und Leute im „Großen Meyer" nach, streicht sich im „Baedeker" die berühmten

Stellen rot an, blättert im Kursbuch, notiert die nötigen Abfahrt- und Anschlußzeiten, löst sich die Fahrkarten, packt seine Koffer — und fährt ab. —

Hab' ich etwas vergessen?

Ja so, die Apparate muß man natürlich auch mitnehmen. — —

In Wirklichkeit sah die Sache früher einmal etwa so aus:

Im Manuskript steht: III. Akt. Die Schlucht des „Gran Cañon“, oder IV. Akt: In den Urwäldern am Amazonenstrom, oder V. Akt: In den Pampas von Argentinien.

Armer Autor! Der Regisseur sagte: „Quatsch!“, nahm den Rotstift und schrieb: III. Akt — „Rüdersdorf“ oder „Bastei“. IV. Akt: „Im Grunewald — wo er am tiefsten ist.“ — V. Akt: „Tempelhofer Feld.“ —

Aber ernst gesprochen: das war einmal. Heute ist so eine kleine Reise um die Welt lediglich — eine Kostenfrage.

Die Höhe der Kosten richtet sich naturgemäß nach dem Umfang der Expedition und der Zahl der Teilnehmer. — Die Ausgaben beginnen mit den diversen Paßvisen. Für manche Länder muß man auch eine Aufnahme-Erlaubnis haben, die zwar nicht immer direkt — aber todsicher immer indirekt viel Geld kostet. — Ueberhaupt die „indirekten“ Spesen —, sie sind mitunter ebenso hoch, wie die offiziellen.

Einen der Sprache des betreffenden Landes kundigen Begleiter muß man gleichfalls mitnehmen, selbst, wenn man als Expeditionsleiter die Weltsprachen beherrscht. Denn der Regisseur kann bei Massenaufnahmen nicht allen Statisten erklären, um was es sich handelt. —

Dieser Dolmetscher also kostet Geld — viel Geld.

Jetzt kommen die Billette für die Eisenbahn oder das Schiff. Schlafwagenplätze, Platzkarten usw. Und das Gepäck! Herrschaften, das Gepäck!

Belieben Sie sich vorzustellen, mit wieviel Koffern und Schachteln eine Filmdiva reist!

Lassen Sie Ihrer kühnsten Phantasie ruhig die Zügel schießen —, ich glaube, Sie schießen noch immer vorbei. —

Und nun stellen Sie sich weiter vor, daß der männliche Kollege seiner Partnerin nicht nachstehen will — —!

Aber außer dem Privatgepäck der Darsteller ist noch mit dem Gepäck des technischen Stabes zu rechnen. Zwei bis drei Aufnahmeapparate, zwei Photoapparate, Stative, Platten, technische Gebrauchsgegenstände aller Art. Manchmal kommen auch Kostüme, Waffen, Requisiten usw. hinzu.

Und selbstverständlich müssen die gesamten Teilnehmer der Expedition in eine Versicherung aufgenommen werden. Die Prämiensumme ist nicht gering!

Vom ersten Tage der Reise an erhalten Darsteller und technische Mitarbeiter Diäten. Natürlich unabhängig von ihrer Gage. Obwohl diese Gage ein Kapitel für sich ist! (Bitte, lieber Setzer: Kapitel nicht Kapital.) Davon laßt mich lieber schweigen.



Eine nicht gerade billige Szene, denn auch die italienischen Briganten verlangen Honorare (Phot.: Hape)

Nun wird die Grenze erreicht. Man darf für die Apparate und das mitgenommene Rohmaterial eine Summe „hinterlegen“, bis man die Grenze auf dem Rückwege wieder passiert.

Und endlich ist man glücklich an Ort und Stelle, wo die Ausgaben erst recht beginnen.

„Tu' Geld in deinen Beutel, Rodrigo,“ — von Morgens bis Abends fliegen die Scheine, rollen die Münzen. —

Trinkgelder, Schmiergelder, Zehrgelder — und so ad infinitum. —

Nun wissen die geehrten Leser aber immer noch nicht, was so eine Filmexpedition kostet. — Ich werde mich aber hüten, Zahlen zu nennen. —

Vielleicht reise ich sehr billig — dann verrate ich Geschäftsgeheimnisse —, vielleicht zu teuer — dann erzürne ich wiederum meine Abnehmer. Vielleicht rechnet ein besonders interessierter Leser auch einmal an Hand der obengemachten Angaben aus, wie hoch sich die Kosten einer Filmexpedition belaufen können? Das wäre überdies eine interessante Preisaufgabe, Herr Redakteur, wie denken Sie darüber?

Der am wenigsten vorbeiratet oder -rechnet, erhält den Preis.

Von meinen Filmreisen stelle ich als Exempel zur Verfügung:

Meine Expedition nach Venedig, Ragusa, Triest, Spalato und zurück über Holland — oder die Ueberfahrt mit eigens gechartertem Dampfer von Hamburg nach Vigo, San Sebastian, Lissabon, Ceuta, Tanger, Marokko, Cadiz, Malaga und den Kanarischen Inseln — oder eine Fahrt nach Nizza, Cannes, Monte Carlo mit anschließendem vierwöchentlichen Aufenthalt in Paris . . .

Wem das zu schwierig zu errechnen erscheint, mag sich an dem Aufenthalt in den „Tiroler und Schweizer Bergen“ mit einem Ensemble von 10 bis 15 Personen begnügen lassen.

Bereitwillige Auskunft über Umrechnungen von Franken in holländische Gulden, oder holländische Gulden in Lire, oder Lire in Peseten, Milreis oder Dinare — zurückgerechnet in Papiermark (unseligen Angedenkens) oder Goldmark — wird auf Wunsch erteilt. — Ob sich aber zu diesem Rechenexempel sehr viel Bewerber finden werden?

Wenn Sie nun glauben, ein Resultat errechnet zu haben, haben Sie todsicher einen Faktor aus dem Spiel gelassen! — Den Regen!

Wenn es nämlich nun regnet —??? (Soviel Fragezeichen hat der Setzer nicht in seinem Typenkasten!)

Reisen ist wohl etwas sehr Schönes — aber die Kostenfrage steht auf einem anderen Blatt —, und das betrachte ich nicht sehr gern! Es enthält zu viel Ziffern — und ich kann Ziffern nicht leiden!

GEFLÜGELTE FILM-WORTE

(AUSZUG AUS DEM FILM-BÜCHMANN)

VON

EXA TAM

Der Generaldirektor: L'état c'est moi! (Louis XIV.)

Der Geldmann
(vor den Aufnahmen):
Gold und Silber hab' ich sehr! (Volkslied).
(Während der Aufnahmen):
Meine Ruh' ist hin, mein Herz ist schwer! (Goethe, „Faust“.)
(Am letzten Aufnahmetag):
Märker, Pfenn'ge, Sechser, Groschen hab' ich auf der Bank nicht mehr! (Alte Volksweise.)
(Nach der Uraufführung):
Varus, Varus, gib mir meine Millionen wieder!

Der Regisseur: Mir kann keiner! (Berliner Schlagwort.)

Der Dramaturg: Es ist alles schon da gewesen! (Rabbi ben Akiba.)

Der Operateur: Mehr Licht! (Goethe, „Götz von Berlichingen“.)

Der Architekt: Wer nur auf mich vertraut, hat wohlgebaut! (Altes Sprichwort.)

Der Hilfsregisseur: Business is business, und ich bin sein Prophet! (Koran.)

Die Diva: Nie sollst du mich befragen woher ich kam der Fahrt! (Wagner, Lohengrin“.)

Der männliche Star: Ja, mich haben die Mädchen so gerne! (Alte Operettenmelodie.)

Die Komparserie: Wer Arbeit kennt und sich nicht drückt, der ist verrückt! (Berliner Schlagwort.)

Der Kassierer (nach der Aufnahme): Ri—ra—rutsch, das Geld ist wieder futsch! (Kinderreim.)

Der Propagandachef: Der Zweck heiligt die Mittel! (Ignatius von Loyola.)

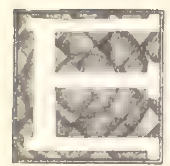
Der Kinobesitzer: Strömt herbei, ihr Völkerscharen! (Rheinlied.)

Das Publikum: Ich weiß nicht, was soll es bedeuten! (H. Heine.)

Der Geldmann (als man zu ihm wegen Finanzierung eines neuen Films kommt): . . . . („Götz von Berlichingen.“)

DIE KUNST DER MASKE

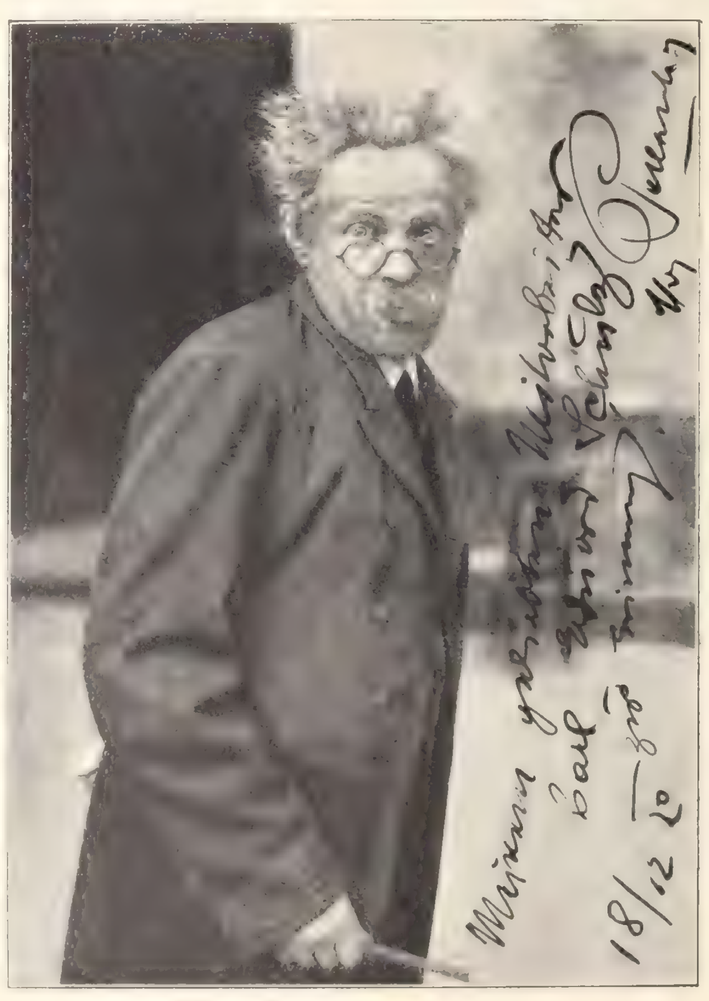
VON CARL EDUARD SCHULZ



Es gehört zu den Kardinalfehlern der überwiegenden Zahl unserer Regisseure, daß sie nur ein mangelndes Gefühl dafür aufbringen, wie wichtig die Mission ist, welche dem „Filmfriseur" bei der Schöpfung eines modernen Filmes zufällt. Schon die Bezeichnung „Filmfriseur" gehört von Rechts wegen zu den überlebten und längst überwundenen Fachbezeichnungen, die der Film vom Theater übernommen und durch die Zeitläufte mitgeschleift hat. Der moderne Friseur ist genau so „Schöpfer" wie der darstellende Künstler, und seine Kunst ist ein Produkt nicht allein langjähriger fachtechnischer Erfahrung, sondern vielmehr eines intensiven psychologischen und physiognomischen Studiums am lebenden Modell.

Hat schon im Getriebe des Sprechtheaters der Erfahrungssatz seine Geltung, daß „eine gute Maske die halbe Rolle ist," so gilt dies vom Film in noch höherem Maße. Nach dem Ausspruch eines unserer genialsten Regisseure, Joe May, kann eine einzige schlechte Maske den vom Regisseur erstrebten Gesamteindruck des ganzen Films in Frage stellen.

Der „Schöpfer der Maske" — (dies sollte die eigentliche Fachbezeichnung des bisherigen „Filmfriseurs" sein) — muß vor allen Dingen eine Persönlichkeit sein. Er muß den Mut haben, auch dem hervorragendsten Darsteller zu sagen-, daß eine von ihm gedachte oder bereits ausgeführte Maske nicht möglich, nicht vereinbar mit der Technik des Films ist; er muß den betreffenden Künstler überzeugen können, daß seine vielleicht für das Theater ausgezeichnete Schminkkunst und Schminktechnik unvereinbar ist mit der des Films. Es dürfte nämlich nicht allgemein bekannt sein, daß wir beim Film ausgezeichnete Darsteller besitzen, welche nur sehr mäßige Maskenkünstler sind und vollständig auf die Mitarbeit und Unterstützung des sogenannten Filmfriseurs angewiesen sind.



PALLENBERG als „gemütlicher Kommissar".

Im schwammigen Burokratengesicht prägt sich der duckmäusige kleine Beamte aus.

Andererseits wieder besitzt der deutsche Film Schauspieler von mittlerer Qualität, welche als Künster der Maske bekannt und geschätzt sind. Es muß immer wieder berücksichtigt werden, daß in der Wiedergabe — wir sind vorläufig wegen des Mangels an einer Photographie in natürlichen Farben, noch einzig und allein auf Licht und Schatten angewiesen — alles ungemein hart erscheint, was den noch zu überwindenden Nachteilen unserer heutigen Phototechnik nicht Rechnung trägt.

Ein Grundübel bei vielen Masken sind die in der Farbe noch viel zu dunklen Perücken und Bärte, wodurch die harten Konturen entstehen und dadurch den so häßlichen und störenden Eindruck des Falschen und Künstlichen erwecken. „Kunst und Natur sei Eines nur!" Darum nur lichte, weiche, milde Töne; sie erscheinen immer noch



Oben:

WLADIMIR GAIDAROW
als Rabatin in „Tragödie der Liebe". Dem Gesicht ist in erstaunlicher Einprägsamkeit der Leidensweg einer zehnjährigen unschuldigen Gefängnishaft aufgeprägt.

Unten:

JANNINGS im gleichen Film. Eine typische Janningsfigur, die Brutalität und sexuelle Hörigkeit verrät. Charakteristisch ist das Ringkämpferohr, das durch eine mit der Perücke zusammenhängende Klammer „hergestellt" wurde und zum Ausdruck des Gesichtes sehr viel beiträgt.

dunkel genug! Für das nicht geschulte Auge erscheint vieles noch natürlich, was bei der Vorführung manchmal geradezu unmöglich ist. Hier heißt es, mit Maleraugen sehen.

Der moderne Regisseur wird diesen „Schöpfer der Maske“ als einen seiner wichtigsten Mitarbeiter ansehen; er wird ihm einen Platz in seiner Regiesitzung anweisen, bei der die Masken der einzelnen Darsteller besprochen, beraten und festgelegt werden. Dieser Schöpfer der Maske ist bei der Regiesitzung genau so wichtig, wie er unentbehrlich bei jeder Vorführung des gedrehten Materials ist. Eine durch stilvollste Dekoration und feinstes Zusammenspiel erzeugte Stimmung, gleichsam Andacht, kann jäh unterbrochen oder zerrissen werden durch das plötzliche Erscheinen eines Darstellers in einer uncharakteristischen oder nicht stilgerechten Maske.

Die Maske beim modernen Film erfordert ebensoviel Sorgfalt wie beim historischen oder Kostümfilm, und das um so mehr, als sie durch das moderne Gewand bedingt ist. Jeder kleinste Fehler, alles Fremde, alles nicht der Individualität des Darstellers Angepaßte tritt um so viel stärker in Erscheinung. Die Zeit ist vorbei, wo jeder Professoren-Darsteller unbedingt einen deutschen Vollbart haben mußte, jeder Kommerzienrat den typischen Backenbart trug. Diese „Tradition“ ist überwunden.

PALLENBERG als „unerbittlicher Schutzmann“.
Der verbissene Gesichtsausdruck ist mitsamt der schiefen Nase eine ganz vorzüglich geschminkte Charakterisierung.

Ein Fehler aus den ersten Anfängen der Filmkunst, der namentlich von den weiblichen Stars übernommen wurde, sind z. B. die viel zu rot geschminkten Lippen. Diese erscheinen in der Photographie viel zu dunkel, beinah schwarz, und nicht selten erwecken sie den Anschein, als ob die Diva kurz vor der Aufnahme noch schnell Heidelbeeren genascht oder versehentlich den Lippenstift mit dem Augenschwarz verwechselt hätte. In jedem Falle entsteht eine ungewollt komische Wirkung, wenn die Diva ihre vermeintlich kirschroten Lippen zu einem süßholden Lächeln verzieht, während in Wirklichkeit der Beschauer ein in Tinte getauchtes Mäulchen zu sehen bekommt. Diese Methode, die Lippen zu schminken, mag wohl dem „Tauentzien-Girl“ eine wirkungsvolle Note geben und auf den Gent jener beliebten „Anbandel-Tauentzien-street“ von unwiderstehlicher Wirkung sein; für den Film von heute dagegen, der mit Scheinwerfern und modernen Lampen arbeitet, ist sie verfehlt. Es genügt, die Lippen mit einem weichen hellroten Bleistift, dem sogenannten „Dermatografen“ — einem ganz weichen, vom Mediziner verwendeten Stift — leicht nachzuziehen. Eine etwas stärkere Betonung lasse ich nur gelten für mondäne Figuren, aber selbst hier darf die übliche Lippenschminke die Lippen nicht berühren. Nachdem die Lippen fertig gezeichnet sind, empfiehlt es sich, dieselben mit der Zunge etwas zu befeuchten, sie

wirken dadurch frisch und appetitlich. — Ein Kapitel für sich ist das Ziehen der Augenbraunen. Wenn ich nebenher erwähne, daß Olaf Fönss mit dem Zeichnen der Augenbraunen rund 45 Minuten verbrachte, so kann der Leser ermessen, wieviel Sorgfalt und Mühe diese Aufgabe manchmal erfordert; ich sage absichtich „manchmal", denn dem Friseur wird es nicht immer möglich sein, seine oft sehr kostbare Zeit in solchem Maße für Details der Maske zu opfern.

Uebrigens brauchte Olaf Fönss, ein Pedant der Maske, für die Charakterisierung seines Gesichtes zwei Stunden. War die Aufnahme auf 10 Uhr vormittags angesetzt, so konnte man mit tödlicher Sicherheit damit rechnen, um 8 Uhr früh Fönss in der Garderobe begrüßen zu können. Nicht selten kam es vor — es war im „Indischen Grabmal" —, daß Joe May um 8 Uhr morgens „drehen" wollte. Mit dem Glockenschlag 6 Uhr befand sich Fönss bei seinen Schminktiegeln in der Baracke auf dem Woltersdorfer Aufnahmegelände. Er hatte aber zu dieser Zeit schon 1 Stunde Autofahrt vom Hotel Bristol bis zum Atelier hinter sich. Als wir die letzten Aufnahme-Wochen in Bayern am Königssee verbrachten, geschah es des öfteren, daß um 6 Uhr, bald nach Sonnenaufgang, unser Dampfer zur Abfahrt nach dem Aufnahme-Motiv bereit lag. Bereits zwei Stunden vorher, um 4 Uhr früh, in stockdunkler Nacht, begannen wir mit dem „Anstreichen des Lederzeugs", wie das Schminken der Maske im Künstlerjargon heißt; auf nüchternen Magen nicht gerade ein Hochgenuß, namentlich wenn am vorhergehenden Abend einer der mit Recht so beliebten „Alm-Bälle" stattgefunden hatte. Juhu!



MICHAEL BOHNEN in „Herrin der Welt".
Sehr interessant für die Veranschaulichung der ungepflegten Perücke; Bohnen stellt einen „verwilderten" Gelehrten dar.

Der leider viel zu früh verstorbene Ludwig Hartau hatte die beste Maske, wenn er spät, also kurz vor Beginn der Vorstellung, in die Garderobe kam; kam er früh, so geriet er leicht in Gefahr, die Maske zu verschmieren: d. h. zuviel zu machen.

Was die Augenbrauen betrifft, so sind diese gewöhnlich zu stark und liegen zu tief. Dies ist nicht gerade günstig für das Lichtbild, wo alles auf Licht, Schatten und Linie gestellt ist. Da gilt es nun zu korrigieren. Viele Damen tun dies bereits von Haus aus mit Pinzette und Rasiermesser, was aber leicht zu Übertreibungen führt, da die Versuchung zuviel fortzunehmen, sehr groß ist. Oft wird mit der Pinzette immer wider gezupft und gezupft, bis nichts mehr da ist. Auch hier heißt es wieder mit Maleraugen sehen!

Einige unserer weiblichen Stars sind noch einen großen Schritt weitergegangen und haben die ganzen Augenbraunen mit dem Messer kurzerhand rasiert, um dann, wie auf dem Osterei, die Augenbraunen nur noch zu zeichnen. Sie gingen von der Erwägung aus, daß es entschieden leichter ist, auf einer glatten Fläche zu malen, als auf der behaarten. Aber das Ideale



ist auch dies nicht, da die nur gezeichneten Brauen nicht mehr plastisch wirken. Ausschlaggebend war in diesen Fällen wohl auch in erster Linie Extravaganz. Der goldene Mittelweg ist, wie sooft, wohl auch hier der richtige. Nachdem die Grundlinie einmal festgelegt ist, empfiehlt es sich, daran nichts zu ändern.

Auch das Schminken der Augenhöhlen und Augendeckel erfordert eine ganz besondere Sorgfalt. Ich habe hier durch Einlegen von Rotbraun und Grün, welches sehr weiche Uebergänge gibt, gute Wirkungen erzielt. Aber auch hier ist es ganz unterschiedlich, wie viel oder wie wenig man schminken soll.

Die Kunst ist auch hier, immer mit wenig Mitteln ein Maximum an Wirksamkeit zu erreichen. In dem berüchtigten „Altrot", vom Theater her bekannt, ist zu viel Schwarz enthalten. Da mit „Altrot" geschminkte Augen, wie in tiefen Höhlen liegend erscheinen, sollte „Altrot" in keinem Film-Schminkkasten zu finden sein.

Eine ruhige Hand und große Geschicklichkeit erfordert das Unterstreichen der Augenlider mit dem schwarzen oder grünen Dermatografen.



Der Verfasser dieser Betrachtung unternahm es vor einer Reihe von Jahren, die verblüffende Wirkung geschickter Schminkung in einem Brettl-Akt, an ein und demselben Gesicht, zu demonstrieren. Er wählte hierzu — sein eigenes Gesicht und schuf bei Wechsel der Maske auf offener Szene eine erstaunlich einprägsame Typisierung politischer Richtungen, — nicht etwa so, wie sie wirklich sind, sondern so, wie sie sich hier und da im Volksglauben darbieten.

Verfehlt ist von der Spielleitung, den Darsteller zur Aufnahme zu hetzen. Gewiß die Aufnahme soll pünktlich beginnen, aber ist ein Darsteller unvorteilhaft geschminkt, so muß, da letzten Endes das Gesicht des Darstellers sein ureigenstes Werkzeug ist, nicht selten eine Aufnahme wiederholt werden, eben aus dem Grunde, weil man dem Künstler nicht die Zeit ließ, sich dieses Werkzeuges erschöpfend zu bedienen. Nur die eigene Gattin des Regisseurs bildet hier eine Ausnahme. Diese wagt der Regisseur beim Charakterisieren weder zu hetzen noch zu treiben; er weiß sehr wohl, daß er nur in den wenigen Stunden der Film-Aufnahmen ihr „*Herr*“ ist, zu Hause aber . . . Und da zieht er denn vor, es mit der Diva lieber nicht zu verderben.

Unter den weiblichen Darstellern gibt es „Virtuosinnen“ im Schminken der sogenannten „*Fliegenbeine*“ die, wenn gut ausgeführt, sehr wirksam sind. Früher wurden hierzu auf feinster Seidengaze kunstgerecht geknüpfte künstliche Wimpern benutzt, die auf die natürlichen Wimpern mit Mastix geklebt wurden. Letzteres ist ein in Spiritus gelöstes Harzprodukt, das im Theater und beim Film ein unentbehrliches Rüstzeug darstellt. Die künstlichen Wimpern ergeben das sogenannte „interessante Auge,“ es erscheint dunkel, rassig, tief beschattet und doch verinnerlicht. Jedoch die heutige unerhörte Lichttechnik, mit der gleichzeitig nie geahnten Vervollkommnung der Aufnahmeapparate machte auch diesem künstlichen Hilfsmittel den Garaus.

Das blaue, im gewöhnlichen Leben wohl schönste, von der Poesie meistbesungene Auge eignet sich für den Film nicht in dem Maße, wie für das Theater. Auf dem Lichtbilde erscheint es leicht zu grau und zeichnet nicht genügend.

Das *Pudern* des Gesichtes nach dem Schminken wird von vielen Darstellern viel zu oberflächlich behandelt. Das Gesicht muß nach dem Schminken vollständig trocken werden. Die auf das Gesicht des Darstellers konzentrierten Strahlen der Scheinwerfer und Lampen verursachen schon nach kurzer Zeit das so lästige Glänzen des Teints, wenn das Gesicht nicht genügend gepudert war. Richtiges Pudern erfordert geraume Zeit; der Puder muß vollständig in die Haut eingedrungen sein, damit dem obenerwähnten Glänzen des Gesichtes für die nächsten Stunden vorgebeugt ist. Ich möchte aber lila Teint oder Puder nur bedingt empfehlen, weil derselbe, falsch angewandt, manches Gesicht zu kalkig erscheinen läßt. Es braucht wohl nicht besonders hervorgehoben zu werden, daß für das Gelingen einer durchaus einwandfreien und künstlerischen Maske der Gebrauch von unbedingt erprobten Schmink- und Puderpräparaten unerläßlich ist.

Ohne billige Reklame für ein bestimmtes Fabrikat machen zu wollen, kann ich doch nicht umhin zu betonen, daß ich die Leichner'schen Fettschminken wegen ihrer technischen Vorzüge und ihrer auf wissenschaftlicher Grundlage erprobten vollkommenen Giftfreiheit mit Vorliebe benutze.

Nicht oft genug kann auf das Schminken von



Das Erstaunliche bei diesen Maskenänderungen ist, daß sogar die Form des Kopfes jedesmal eine andere zu sein scheint.



Selbstverständlich wird die Wirkung auf den Beschauer durch die ganze Körperhaltung sehr beträchtlich unterstützt, aber wer es unternimmt, sich auf die Mimik des Körpers zu verlassen, muß doch vorerst wissen, wie er das Gesicht typisch sprechend zu „bemalen“ hat. Der „Meister vom Schminkkasten“ hat dabei die Unterschiede zwischen männlicher und weiblicher Ausdrucksfähigkeit sehr genau zu unterscheiden.

Hals und Händen hingewiesen werden. Hierfür verwende ich mit Vorliebe flüssigen Puder in einer dem Teint angepaßten Nüance.

Beachtung verdient aber auch, damit die Maske vollkommen sei, das Schminken der Ohren. Die schönste Maske hat etwas totes und starres, wenn die Ohrläppchen nicht entsprechend geschminkt sind; ein Steckenpferd des Direktors Meinhard von den Meinhard-Bernauer-Bühnen, — übrigens ein Meister der Masken-Kunst für den das Ohrläppchen zu schminken von überragender Wichtigkeit ist.

Mit einem Pinselchen wird auf kariöse Zähne und Goldplomben ein Zahnweiß aufgetragen, daß gleichfalls in keiner modernen Schminkschatulle fehlen sollte. Aber auch Zahnschwarz vergesse man nicht, in die Schatulle zu tun, weil es für allerhand Charaktermasken, z. B. für Hexen, Wahrsagerinnen u. a. gebraucht wird. Es zerstört nämlich die Illusion selbst der besten Charaktermaske, wenn etwa eine Reihe blendendweißer Zähne zu sehen ist, ebenso wie für das geschulte Auge des Beschauers auch an den Händen das eigentliche Alter des Darstellers abzulesen ist, wenn nicht Schmelz und Glanz des Auges bereits die Jugend des Darstellenden verraten. Nichtsdestoweniger ist es gerade beim Film nicht zu empfehlen, die Hände zu stark zu schminken, da im Bild leicht der Eindruck einer Geister- oder Totenhand entsteht. Auch hier gilt der Leitsatz, daß im Wenigen viel ausgedrückt liegt.

Ein Kapitel für sich bilden die Garderobenverhältnisse, über die Asta Nielsen vor kurzem in einer mondänen Zeitschrift berechtigte Klage führte. Jene sogenannten Garderoben mit ihren unzulänglichen Lichtverhältnissen kann man wohl ohne vieles Suchen beinah in den meisten Aufnahme - Ateliers finden. Anscheinend ist noch nie ein „Fachmann der Schminke“ vor dem Installieren der Beleuchtungskörper in diesen sogenannten Garderoben zu Rate gezogen worden. Mancher dienstbare Geist aus gutbürgerlichem Haushalt würde mit Entrüstung die Zumutung zurückweisen, ihre bescheidene Mädchenkammer mit der Garderobe ihrer angebetenen Film-Diva einzutauschen! Und doch: wie sehr ist hier das beste Licht kaum noch ausreichend für die Subtilität der Film-Maske; denn das ideale Licht hierfür wäre eben nur das volle, sonnbeschienene Tageslicht. Man muß aber oft aus Gründen des Raummangels auf das Tageslicht verzichten, so ist es doch nicht notwendig, daß der Darsteller in einem hühnerstallähnlichen Raum bei einer kleinen, noch dazu an der Decke angebrachten 25 kerzigen Glühbirne seine subtile Maske ausführt! In vielen Fällen befindet sich nicht einmal ein Spiegel in einem solchen Raum, und wenn, dann ist es gewöhnlich eine Art Vexierspiegel aus dem Lunapark. Zum Schminken aber gehört Licht, viel Licht! Und auch ein Spiegel in Ausmaßen, die eine Kontrolle der darzustellenden Figur in ihrer Ganzheit, d. h. vom Scheitel bis zur Sohle, ermög-

Leichter ist es immerhin, eine ältere Frauensperson durch einen Mann verkörpern zu lassen, als eine jugendliche; im Alter, in den Momenten des werdenden Verfalls, ähneln sich die Geschlechter in ihren Aeußerlichkeiten, während in der Jugend eine gewisse Fülle der Merkmale vorgetäuscht werden muß. Das ist im nebenstehenden Bilde unbedingt ausgezeichnet gelungen.



lichcn. Die Reform der Garderoben-Räumlichkeiten unter mitberatender Assistenz des „Chefs des Maskenwesens" sollte eine der vornehmsten Aufgaben der führenden Firmen in der Filmindustrie sein.

Unter welchen Verhältnissen und in welchem Milieu man des öfteren, namentlich bei Außen- oder Reise-Aufnahmen, gezwungen ist, seinem Beruf nachzugehen, entbehrt oft nicht der Originalität. In einigen Jahren wird es wohl kaum noch ein Jungfernstübchen auf der weiten, weiten Erde geben, wo nicht bereits ein Filmkünstler seine Vorbereitungen für eine Aufnahme getroffen hätte. Auf der Terrasse des Grand-Hotels in Lugano mit dem Blick auf den imposanten Monte Brè und Salvatore, oder in einer stillen Gartenlaube eines idyllischen Gasthofs am deutschen Neckar ist es entschieden reizvoller und amüsanter mit Schminke und Palette zu arbeiten, als auf dem Sauhofe des prächtigen Großherzogl. Oldenburgischen Gutes Güldenstein in Schleswig-Holstein, lieblich umringelt von 30 Mastschweinchen. Noch lieblicher aber bei 60 Grad Hitze an den offenen Riesenfeuern der Gasanstalt Berlin-Tegel. Aber auch auf der Kommandobrücke der Stinnes-Yacht Lensahn, bei steifer Brise gen Helgoland steuernd, oder 2500 m hoch am „Großen Licht" im Allgäu, umgeben von Schnee und Eis, waltet sich's schön des Amtes, das ich beim Film auszuüben habe. — Zur vollkommenen Erfüllung der Mission am Film sollte der „Filmfriseur" der Zukunft, wenn er ernst genommen sein will, nicht nur Maler sein, sondern auch mit umfangreichen Kenntnissen in der Kostümkunde, in Anatomie und Physiognomik ausgestattet sein. Das Antlitz des Menschen, das sein Pflegling, der darstellende Künstler, zur Schau trägt, ist der Spiegel seiner Seele; also das nach außen gekehrte Abbild des inneren Menschen!

Herr Carl Eduard Schulz, einer der ältesten und bewährtesten Fachleute auf dem Gebiete der Bühnen- und Filmschmink-Kunst, wird in einem zweiten Artikel über die Perücke und ihre Wirkungen plaudern. Er wird hierbei auf seine reichen Erfahrungen an den Berliner Meinhard-Bernauer Bühnen sowie auf die langjährige Praxis als „Chef der Maske" bei der Phoebus Film-Gesellschaft zurückgreifen und nicht nur für den Laien, sondern auch für den Künstler mancherlei Beachtliches mitteilen können.

Der Raum im Film

Durch die während meiner bisherigen Tätigkeit im Film und in der realen Bauweise gemachten Erfahrungen bin ich in der Lage, meine verehrten Herrn Kollegen auf etwas aufmerksam zu machen, was wohl der Erwähnung bedarf. — Betrachte ich die amerikanischen Gesellschaftsfilme, so fällt mir fast durchweg die gediegene Gestaltung der Räume auf, die, angepaßt dem Milieu, dem die Handlung entspringt, w a h r h e i t s getreu wirken. Die Amerikaner verstehen im Gegensatz zu uns die Behandlung des Raumes insofern meisterhaft, als sie eine soziale Kluft ü b e r b r ü c k e n helfen, die wir meist v e r g r ö ß e r n. Ich möchte hier nur an die allbekannten Lucie - Doraine - Filme erinnern, die eine Pracht der Ausstattung zeigen, die in Wirklichkeit niemals vorhanden ist. Dagegen werden die sogenannten „Armeleutezimmer" als so minderwertig dargestellt, daß es dem Beschauer fast grausen möchte.

Ich bitte die Herren Kollegen, zu bedenken, daß jeder Raum, und auch der verwahrloste, immer noch nicht so elend ist, wie das im Film Gezeigte. Oder beabsichtigt man, dem kleinen Mann, der doch wegen der Billigkeit fast nur die Kinos bevölkert, zu veranschaulichen, wie armselig er im Gegensatz zu den Luxusräumen der oberen Zehntausend, ja selbst zu denen des Mittelstandes wohnt? Ist es da zu verwundern, wenn die arbeitende Masse voll Neid auf die Besitzenden schaut?

Ich für meine Person habe auch noch niemals ein Arbeitszimmer eines Fabrikanten gesehen, das einem Konzertsaal gleicht. Ich würde den Mann nur bedauern, denn wie unbehaglich muß sich dieser in dem Raume fühlen, dessen gähnende Leere ein Schreibtisch und einige geschmacklos zusammengestellte Vasen ausfüllen, ganz abgesehen von der praktischen U n h e i z b a r k e i t eines solchen Arbeitszimmers in der Wirklichkeit.



JANNINGS

Ebenso verfährt man häufig mit Wohnräumen. Selbst in den reichsten und vornehmsten Häusern benutzt man zum Wohnen stets nur Zimmer, keine Säle, zumindest keine solchen, die mit Seidendraperien bespannt sind, deren Decken aufgehen in riesige Stoffbaldachine, unter denen modern aufgebauschte Barock - Ruhebetten auf Marmorböden mit Eisbärfellbelag stehen. — Es soll damit nicht gesagt sein, daß solche Bauten wegen ihrer Kostspieligkeit nicht gemacht werden k ö n n e n, sondern daß sie in Wirklichkeit nicht gebaut w e r d e n. Glatte, modern aufgeteilte Wände mit geschmackvoll sortierten Bildern, ausgestattet mit einfachen, aber doch dezenten Möbeln, das ist unsere heutige Geschmacksrichtung auch bei den „Reichen".

Ebensowenig baut man in Deutschland o f f e n e K a m i n e, insbesondere in Mietswohnungen. Abgesehen von der Unwirtschaftlichkeit und der enormen Rauchentwicklung einer solchen Feuerungsart ist der Kamin in unseren Zonen eine klimatische Unmöglichkeit. Er ist in unseren Breiten nur eine aus dem Süden übernommene Attrappe zu Dekorationszwecken. Deshalb muß das Geständnis am offenen Kamin bei flackerndem Feuer in „Der Demütige und die Sängerin" etwas komisch anmuten, zumal die Handlung auch noch in Zentral-Berlin spielt. Kann mir einer meiner Herren Kollegen in Berlin eine Wohnung nennen, in der in dieser Weise gefeuert wird? Müssen denn um Gottes willen sämtliche Geständnisse an einem Kamine gemacht werden? Können solche Seelenentladungen nicht auch in einem Erker bei lauschigem Lichte vor sich gehen? Würde damit nicht derselbe Wirkungszweck erreicht werden?

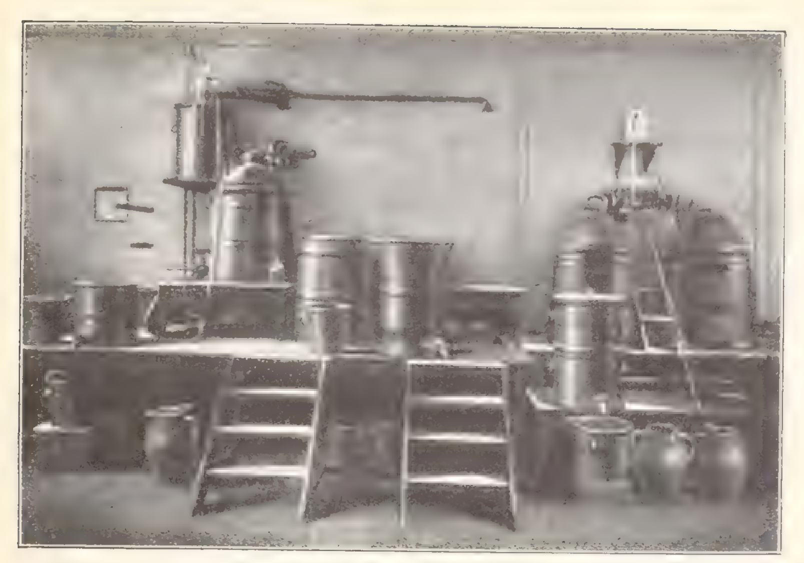
Und diese H o t e l z i m m e r. — Wer kann mir ein Hotel nennen, das Zimmer in verschiedenen Stilarten besitzt? Jedes Hotel ist doch bestrebt, sich so modern, wie nur eben möglich einzurichten. Dekorativ mögen antike Möbel schon wirken, aber sie stehen in keinem Hotel.

Genau so kraß im Gegensatz zu Film und Wirklichkeit ist die Darstellung von K ü n s t l e r a t e l i e r s. Ich habe infolge meiner Beziehungen die Ateliers erster und wohlhabender Künstler gesehen, aber wie verschieden waren diese von den im Film gezeigten. Das F i l m künstleratelier weist neben dem natürlich unvermeidlichen, brennenden Kamin noch eine ganze Reihe Bodenvasen, möglichst phantastische Wandbekleidungen, eine ungeheure Menge Bilder und Entwürfe an den Wänden, vielleicht auch noch geschwungene Säulen, reichen Deckenstuck, groteske Fenster usw. auf. — Und in Wirklichkeit? Vier weißgetünchte nackte Wände, ohne störenden Putz, eine Staffelei, große lichtstarke Fenster . . . . und das ist alles.

Ebenso ernüchtert ist man, wenn man ein Fest im Film und dann in der Wirklichkeit sieht. Welch ein Unterschied! Leider betont der Regisseur nur zu oft: „Jawohl, möglichst großartige Szenerien, das wirkt." — Und wie wirkt es? Daß der kleine Mann sagt: „Uns gibt man in der Woche nur das Lebensnotwendige, und d i e schwelgen im Sekt." Fließt der Sekt wirklich in diesen Strömen, besteht wirklich dieser Millionenprunk?

Und warum baut man nicht wirklicher? Man soll bedenken, daß der Film ein L e h r f a k t o r geworden ist, wie wir ihn uns besser nicht denken können. — Man soll ebenfalls bedenken, daß Tausende sich am Film ein Beispiel nehmen, daß sie sich das im Film Geschaute zur Richtschnur machen. Darum baut wahrheitsgetreu und Wirkliches. Zeigt dem Volke und dem Auslande im Film d e u t s c h e Kunst, d e u t s c h e Arbeit und vor allem d e u t s c h e Wohnlichkeit und keine technischen Möglichkeiten, damit wir nicht in den Verdacht kommen, als wollen wir durch Prachtbauten ein Nichtkönnen im Herstellen von wirkungsvollen, einfachen Wohnungen und Szenerien verdecken. —

F r i e d r i c h E g o n K a u f f m a n n, Architekt,
Würzburg



In mächtigen Bottichen wird das Silbernitrat hergestellt

Der wahre Hauptdarsteller

Eine Betrachtung aus der Kinderstube des Films

Von

Alexander Alexander

Es war der erste Aufnahmetag. Mittagspause. Alle Mitglieder der Gesellschaft saßen um den großen Tisch in der Kantine, um die Mittagsmahlzeit einzunehmen. Der Geldmann, im Filmjargon auch „Scheinwerfer“ benamset, präsidierte. Dann sah man da den Regisseur, den Operateur, den Architekten, die Darsteller, den Aufnahmeleiter und zwei Hilfsregisseure, und selbst die Diva war leutseligster Stimmung und hatte es vorgezogen, sich ausnahmsweise einmal nicht in der Garderobe servieren zu lassen.

Plötzlich erhob sich ein Streit.

Von einem Schauspieler aus flog es auf.

W e r i s t d e r W i c h t i g s t e b e i m F i l m ? !

Der Geldmann schmunzelte: „Darüber gab es doch bestimmt nur eine Ansicht. — Der Wichtigste beim Film — — — Was heißt überhaupt beim Film?! Das Wichtigste bei jedem Unternehmen ist der Geldmann. Ohne Geld ist doch nun einmal nichts in der Welt zu machen!“

Der Regisseur lachte aus vollem Halse: „Komische Ansicht! — Vielleicht versuchen Sie einmal, einen Film ohne Regisseur zu drehen! So was dürfte ganz schön aussehen!“

Ein prominenter Darsteller zuckte ironisch die Achseln: „Na, das ginge allenfalls schon. Wir Schauspieler haben ja auch Regiefähigkeiten. Aber machen Sie doch einmal einen Film ohne Schauspieler!“

Der Prominente schaute triumphierend in die Runde, ohne über den wütenden Blick des Regisseurs, der sich soeben geschworen hatte, den arroganten Kerl nie mehr zu beschäftigen, zu stolpern.

„Ganz unmöglich ist es. Natürlich können Sie ohne Darsteller Films wie „2 Jugendsünden der Heupferdchen“, „Heilung von Knochenbrüchen bei den Wasserflöhen“ oder „Aus dem Liebesleben der Kamele“ drehen. Aber was würde das Publikum dazu sagen!“

„Und wie wollen Sie einen Film ohne Operateur drehen? — Vielleicht darf ich Sie darüber um Aufklärung bitten?“ fiel der Operateur ein.

„Na und den Architekten vergessen Sie wohl auch ganz?“ meldete sich der Baumeister. „Ein Film, nur aus Freiaufnahmen bestehend, möglichst bei schlechtem Wetter aufgenommen, dürfte auch nicht absolut das richtige sein!“

Die Diva hielt es unter ihrer Würde, sich



Der Nitrierraum der Lignose-Werke

bar. Aber alles konzentriert sich wieder in diesem schmalen Band.

*

Kein Baby wird so sorgsam wie der Rohfilm bei seiner Geburt im Rohmaterialwerk, seiner Kinderstube, behandelt.

Riesige Anlagen gehören dazu, um das Rohmaterial zu fabrizieren.

Meistens sind sie nach dem sogenannten Spiegelsystem angeordnet. Das heißt Räume, in denen die gleichen Prozesse vor sich gehen, liegen gerade der Achse der Gesamtanlage entgegengesetzt. Denn, da der Film bekanntlich sehr feuergefährlich ist, würde bei einem Feuer nicht die für einen Prozeß notwendige gesamte Anlage vernichtet werden, sondern nur die eine Hälfte.

Bei dem Rohmaterial unterscheidet man, bei beiden Arten dem Positiv- und Negativmaterial ganz gleich, den sogenannten Träger, das ist das Zelluloidband, und die Emulsion, die auf den Träger aufgegossen wird.

Das Negativmaterial wird für die Aufnahme benutzt, und das Positiv für die Kopien, die vom Negativ abgezogen und im Theater vorgeführt werden.

Der Träger wird aus Baumwolle, die eine Säurebehandlung durchmachen muß, hergestellt. Als honigdicke Flüssigkeit wird er auf Bänder, die ständig laufen, gegossen. Während einer ca. vierzig Meter langen Wanderung wird die Luft abgesogen, so daß die Masse auf den Bändern gesteht. Am Ende der Bahn wird sie als Zelluloidstreifen von 53 bis 57 mm Breite und ca. 400 m Länge aufgerollt.

Unterdessen wird in der Nitrieranlage die sogenannte Emulsion aus granuliertem Silber hergestellt. Da die Emulsion ja lichtempfindlich ist, wickeln sich alle Vorbereitungsvorgänge, bei denen die Emulsion in Erscheinung tritt, bis zum Verpacken des fertigen Materials, bei roter Beleuchtung ab.

Da die Emulsion nicht ohne weiteres gut auf dem Träger haften würde, wird er mittels besonderer Maschinen künstlich aufgeraut, und dann wird die Emulsion, zu deren Herstellung man vier bis fünf Tage braucht, aufgegossen, und das nun noch feuchte Material in großen Schleifen einige Tage lang zum Trocknen aufgehängt.

Jetzt treten die Schneidemaschinen in Tätigkeit, die die Ränder wegschneiden und dem Streifen die vorschriftsmäßige Breite geben.

in diese blöde Diskussion einzumischen, und verließ pikiert, daß niemand oder vielmehr alle von alleine an sie gedacht, ohne fertig gespeist zu haben, die Kantine.

Aufgeregt sprachen nun alle durcheinander und versuchten, ihre Ansichten plausibel zu machen.

Da erhob sich draußen im Atelier ein Lärm. Viele Stimmen schwirrten aufgeregt durcheinander.

Plötzlich schoß der Atelierchef herein.

„Ganz große Pleite!“ rief er. „Sämtliche Rohfilmfabriken streiken. Der Streik dürfte einige Wochen dauern. Es wird vorläufig weder Positiv- noch Negativmaterial geben!“

Entsetzt stöhnte der Geldmann auf, und auch die anderen bekamen einen Schreck.

Ein Komparse, der die ganze Diskussion mit angehört hatte, sagte vergnügt:

„Meine Herrschaften, Sie scheinen sich alle geirrt zu haben. Der Wichtigste, der wahre Hauptdarsteller scheint doch wohl der Rohfilm zu sein!“

*

Der Rohfilm.

Der ganzen Industrie hat er den Namen gegeben — Film. „Film“ ist englisch und bedeutet Häutchen. Und der Franzose übersetzt es auch mit „pellicule“, der Italiener mit „pellicula“ und der Spanier mit „pellicola“. Aber das ganze Bild, das fertige Werk, die Industrie werden, man kann wohl sagen, international mit „Film“ bezeichnet.

Denn das schmale Band, besonders das Negativband, ist ja auch das Charakteristikum.

Menschen arbeiten Wochen —, Monate lang, Dekorationen, massive Bauwerke, die Tausende kosten, werden aufgeführt und abgerissen, Unsummen Geldes fließen und zerrinnen schein-

Nachdem der Film perforiert ist, d. h. nachdem die Löcher an der Seite, die zur Fortbewegung durch die Maschinen dienen, eingestanzt sind, wird der Film verpackt und in den Handel gebracht. Oft übernehmen die Arbeit des Perforierens auch die Kopieranstalten. Das Negativmaterial wird in Rollen von ca. 60 oder 120 m geliefert, während Positivmaterial ganz verschieden gepackt ist.



Hier wird der Film in genaue Breiten geschnitten

Die älteste Rohfilmfabrik ist die Agfa, vor einigen Jahren begann auch Goerz mit der Einrichtung einer solchen Fabrikation, und seit nicht allzu langer Zeit bringt die Lignose Rohmaterial auf den Markt, mit dem außerordentlich gute Erfolge — besonders mit dem Positiv — erzielt worden sind. Außerdem gibt es noch andere Marken, z. B. Toxo, die allerdings verhältnismäßig wenig im Handel sind.

Die bedeutendste und älteste Herstellungsfirma auf diesem Gebiet ist Eastman Kodak in Amerika. Das Eeastman Kodak-Material ist unstreitig auch das beste, und mit ihm wird über die Hälfte des Weltbedarfs gedeckt.

WARUM? VON BER SERKER

Ich glaube, es gibt keine Frau, die ehrlich und wissend genug wäre, zu sagen, warum sie filmt; alle Gründe, die für die filmende Tätigkeit angegeben werden, scheinen mir unzutreffend zu sein, — es sei der eine: die Frau filmt, weil sie sich daran gewöhnt hat.

Ich möchte bezweifeln, daß irgendein Wille zur Kunst vorhanden ist, — und ich bezweifle dies, weil der Frau, wenn sie sich den Weg zum Film erschließt, das klare Bewußtsein über den Begriff „Kunst“ noch unbekannt sein dürfte.

Nur „Koketterie“ könnte gleichfalls kaum die Triebfeder sein, sich der Filmerei zuzuwenden, — die Aussicht, Geld zu verdienen, ist im regulären Anfang genau so groß, wie die, als Millionärin geboren zu werden . . .

Ruhmsucht scheint auf den ersten Blick noch am einleuchtendsten zu sein, Ruhmsucht im Sinne von Bekanntwerden. Aber das Beispiel, daß es nur eine Henny Porten . . . und fünfhundert Lola Lalitas beim Film gibt, müßte die Erwartung von unsterblichem Ruhm bei jedem gesunden Menschen ertöten.

Warum also wollen die jungen Damen filmen?

Die Selbsttäuschung über das eigene Talent, — sollte sie vielleicht eine Rolle bei dieser „Berufs“-Wahl spielen? Die meisten Zeitgenossen glauben das; ich glaube auch das nicht: denn gerade das hieße, den gesunden Menschenverstand bezweifeln. Und wer möchte das tun? Wer möchte so ungalant sein?!

Warum also wollen die jungen Damen filmen?

Warum —?



BERNARD ETTÉ

Ette im Filmland klingt wie ein Symbol für das Leben und Treiben dieses jungen blonden Kapellmeisters und seiner Künstler. Ist doch jede Stätte, an der unsere beliebteste Tanz-Kapelle, die Kapelle Bernard Etté, ihre Weisen erschallen läßt, ein Filmland. Wedekind sagte vor 20 Jahren am Schlusse eines Dramas: „Das ganze Leben ist eine Rutschbahn." Lebte er heute noch, er würde voraussichtlich sagen: das ganze Leben ist ein Kitschfilm. Mit besonderer Vorliebe sucht sich der Film seine Sujets aus der mondänen Gesellschaft, denn in ihr ist unter der glatten und polierten Maske, hinter den Täuschungen von Puder, Schminken und Augenbrauenstiften, von Seide, Brokat und Chinchilla eine außerordentlich vielfältige Welt mit allen ihren Tragödien, Tragikomödien und Komödien des Großstadtlebens. Die Paare, die sich nach den Klängen der Etté-Musik im strengen Rhythmus der heutigen internationalen Tanzform bewegen, ist die große flirtende, verlogene, so außerordentlich kompliziert erscheinende und zum Teil doch innerlich so über alles Erwarten einfache Gesellschaft, die auf dem ganzen Erdenrund den Großstädten ihren Stempel aufdrückt, bewundert und beneidet wird. Sie ist für das Gros des Volkes der große lebende Gesellschaftsfilm, ohne Beginn und ohne Ende, ein ständig laufendes farbenschillerndes Filmland. Zu diesem Filmland und in ihm spielt Bernard Etté. Er ist nicht der Kapellmeister und Geiger für die Bauernhochzeiten, nicht für die Vorstadt. Er ist der Musiker, dessen zu tiefst musikalisches internationales und Gesellschafts-Fluidum ausgeht auf „die große Welt", die oberen Zehntausend, das lebende Filmland.

SENSATIONEN

VON

REGISSEUR JOSEPH DELMONT



ls ich im Jahre 1911 in Berlin bei der Deutschen Mutoskope- und Biograph-Gesellschaft landete, dachte ich nicht daran, daß es mir vorbehalten war, zum Spezialisten für Sensationsfilme geprägt zu werden. Ich hatte in den U.S.A. bei American Biograph Co., kurz die A.B. genannt, und bei der Bison, 101 Ranch, wohl sensationelle Raubtier- und Cowboyfilme herstellen müssen, doch war die Mehrzahl der Einakter (damals in der Entstehungszeit des „dramatischen" Films gab es nur kurze Einakter) sentimentaler Kitsch, in dem sich das Paar Held und Heldin erst nach mühseligen Abenteuern und Kämpfen kriegen konnte.

Es war für den Manuskriptdichter etwas Leichtes, aber für den Regisseur zum Teil weit anstrengender.

Ich kannte eine „Dichterin", die der A. B. Co. auf einen Schlag gleich achtzehn Manuskripte verkauft hatte. In diesen achtzehn lyrisch-poetisch-prosaischen Ergüssen hießen nun die darstellenden Personen jedesmal anders, auch der Name der Gegend, in welche der Held auszog, änderte sich von Manuskript zu Manuskript, aber sonst war alles derselbe Schmarren. — Man bedenke: es wurden zehn bis zwanzig Dollar für ein Manuskript bezahlt.

Der Held zog immer gegen Westen. Da war Klondike, Alaska, dann Britisch-Columbien, Kalifornien, Montana, Wyoming und dann der Süden und Südwesten, und zwar Texas, Arizona, New Mexico und Lousiana.

Es waren außerordentlich tapfere Burschen, die damals „Film spielten". Sie waren in den seltensten Fällen vom Theater. Sie konnten schwimmen, boxen, rudern und reiten. Dann sahen sie gut aus und hatten dadurch die Zuschauer bald in ihrem Bann. Held und Heldin hatten fast immer gefährliche Abenteuer zu bestehen, und diese Abenteuer gebaren den reinen Sensationsfilm.

Die amerikanische „Magazine"-Literatur war früher sehr reich an allen möglichen, d. h. mehr unmöglichen Abenteurergeschichten. Und nicht nur der Office Boy[1], der Land- und Schuljunge oder der Newsboy[2] lasen diese geistigen Ausgeburten hirnverbrannter Skribenten, nein, auch das, was man bei uns hier das „Roman- und Leihbibliothekspublikum" nennt, verschlang diesen Kitsch allmonatlich. Da die Menschen schon immer das Gefahrvolle, Nervenkitzelnde liebten, lag für den Filmfabrikanten nichts näher, als diese Sucht und den krankhaften Kitzel des Publikums geschäftlich auszunutzen.

Der erste, wirklich sensationelle Film wurde im Jahre 1904 verbrochen. „The great

[1] Laufbursche. [2] Zeitungsjunge.



Train Robbery"[3]. Sensationell daran war eigentlich nur die Verfolgung der Räuber. Der Ueberfall selbst — — — war sehr daneben gelungen. Die Kunststücke der Cowboys auf ihren Bucking Brancas[4], die noch dazu in brutal roher Form gepeinigt wurden, dann die wunderbaren Reiterkunststücke dieser verwegenen Burschen waren durch einige Jahre in Amerika, und wenn ich nicht irre, in der ganzen Welt, gern gesehene Filme.

Aber schon im dritten Jahr der aufblühenden Filmdramatik zwangen die Unternehmer die Filmdichter, damals kurz Scenariowriter genannt, stärkere Manuskripte zu liefern. Da griff man zu der alten Liebesgeschichte zurück, nur mischte man ein wenig Sensation, Gesellschaft (wie sahen bloß diese Gesellschaftsszenen aus!), Industrie, Sport usw. in die Aufnahmen, die auf dem Lande oder auf dem Wasser spielten. Ferner wurde der Indianerfilm ausgebaut. Im Jahre 1906 kam der starke Sensationsfilm an die Reihe.

Die erste große Sensation, die mir vorbehalten war zu drehen, war der Absturz einer Postkutsche über eine hohe Felsenwand der Rocky-Mountains.

Die echten Rocky Mountains[5] waren aber zu weit entfernt; die Pallisaden am Hudson vis-à-vis Neuyork weit handlicher, und wenn sie auch nur einen siebzig Meter hohen Steinbruch darstellten, so waren sie doch täuschend genug, um für Nichtkenner, und das sind in Amerika neunzig Prozent der Bevölkerung, den richtigen Eindruck hervorzubringen. Trotz aller Berechnung der Absturztechniker landete der dreißig Zentner wiegende Wagen fünfzig Meter weiter im Innenraum des Abgrundes, auf einem Schweinekoben und erschlug neun Säue.

Die neun toten Schweine kosteten das Zehnfache des Films! — — —

Für den Laien ist es heute kein Geheimnis mehr, daß die schweren, lebensgefährlichen Sensationen nur aus Tricks bestehen. Gefahrvoll sind und bleiben indessen Aufnahmen mit Raubtieren. Alles andere ist heute leicht zu machen.

Daß trotzdem nicht alle Sensationsaufnahmen gefahrlos sind, können das Hospital in Hollywood, die Krankenhäuser und Kliniken in Los Angeles im wirklichen Sinne des Wortes mit Belegen beweisen. Registriert doch das Jahr 1923 allein sechshundertundzweiundzwanzig Verletzte durch und bei Filmaufnahmen, darunter sehr ernste Unfälle und eine genügend große Zahl solcher mit fatalem Ausgang.

Es ist nicht immer Nachlässigkeit der Regisseure, denen oft die Schuld zugeschrieben wird. Meist sind der Wagemut und auch die Ungeschicklichkeit der Darsteller die Ursache. Die großen Sprünge von Felsen zu Felsen, von Haus zu Haus, läßt der Sensationsheld meist von anderen, schlecht bezahlten Leuten ausführen, nur in der Großaufnahme, an gesicherter Stelle, läßt er seinen Kopf mit der unerschrockenen Heldenmiene kinematographieren.

Oft fragt sich der Kinobesucher: „Wie wird so etwas gemacht?" Darauf kann ich nur die Antwort erteilen, daß die Sensationsfilmfabrikanten, Darsteller und Regisseure dem Erfinder des Kabeldrahtes in allen Ausführungen großen Dank schulden. Der Kabeldraht, in allerfeinster Ausführung, nicht dicker als eine Klaviersaite, spielte in vielen Filmen eine große Rolle. Er trug Harald Lloyd in seinen Wolkenkratzer- und in vielen anderen Filmen. Auch die Hallroomboys, bei uns Fix und Fax genannt, arbeiten viel mit dem dünnen Drahtkabel.

Welche Mühe es kostet, oft einen nur kleinen Sprung über einen Abgrund zu drehen, davon macht sich der Laie keinen Begriff. Unglaublich hohe Gerüste an gefahrvollen Stellen werden aufgeführt, darüber von einer Seite zur anderen starke Drahtkabel gezogen und darauf, an Flaschenzügen, ist das dünne Drahtseil festgespleißt, an dessen anderem Ende der Darsteller oder die Darstellerin hängt. Die Kunst des Aufnahmeoperateurs ist es, daß von dem Drahtkabel nichts zu sehen ist. In diesen Dingen sind die Amerikaner unübertroffene Meister.

Noch vor eineinhalb Jahren haben sich die amerikanischen Filmunternehmer geweigert, ihre Darsteller selbst die gefahrvollen Tricks ausführen zu lassen. Sie wollten die Knochen der Lieblinge des Filmpublikums nicht riskieren.

In den letzten Monaten ist dies in Amerika anders geworden. Die Regisseure drangen darauf, daß die Hauptdarsteller die Sensationen selbst ausführten, — wobei sich herausstellte, daß manche dieser „Helden" eben nur Menschen „mit Nerven" waren und

[3] Der große Eisenbahnüberfall.
[4] Wilde Pferde.
[5] Felsengebirge im Nordwesten der U. S. A.

versagten. Ein Fall gab besonders zu großem Erstaunen Veranlassung:

Der bekannte Darsteller X. L., der vor eineinhalb Jahren in einem Seefilm lebensgefährliche Sensationen im und unter Wasser vollführt hatte, sollte einen kleinen Fluß durchschwimmen und von einem daneben fahrenden Boot groß aufgenommen werden. Dabei ergab sich, daß der Held überhaupt nicht schwimmen konnte und sich weigerte, ins Wasser zu gehen.

Ich selbst habe in meiner jahrelangen Regietätigkeit manchen „Helden" in Händen gehabt, der alles andere, nur kein Held war. Das wäre nicht so schlimm, wenn diese Herrschaften weniger arrogant wären.

In früheren Jahren, vor dem Weltkriege, sind die meisten Sensationen ohne jedwede oder nur mit geringen Sicherheitsmaßnahmen ausgeführt worden. Ich selbst führte im Jahre 1912 und 1913 in den Filmen: „Das Recht aufs Dasein", „Das rote Pulver", „Das Sterben im Walde", „Der geheimnisvolle Klub" und noch anderen die Sensationen selbst aus.

Im „Recht auf Dasein" sprang ich von einer Spreebrücke im Zentrum Berlins auf ein Schiff. Weder Matratze noch Strohschicht minderten den Aufprall des sechs Meter Distanz messenden Sprunges. Im selben Film kletterte ich vom Dach des Lastenaufzuges im Hofe des Hauses Linienstraße 147, ohne irgendwie gesichert zu sein, herab, — lief am Reichskanzlerplatz am Rande des Daches eines Neubaues entlang — und mußte mich, zwischen den Schienen liegend, von einem Eisenbahnzuge der Reinickendorf—Liebenwalder Bahn überfahren lassen, nachdem ich von dem mit dreißig Kilometer Geschwindigkeit fahrenden Zuge die Lokomotive losgekoppelt hatte. Alles ohne die geringste Vorsichtsmaßregel. Ein Leichtsinn, doch da er nur meine Person in Gefahr brachte, war ich nur mir selbst verantwortlich.

Fred Sauer, Anderli Horn und der Tenorist Reitmer spielten die Detektive in dem Film und waren die beneidenswerten Darsteller (in Deutschland die ersten), die sich auf dem Dach eines fahrenden Zuges tummeln durften.

In demselben Film wurde ich im Kampf mit dem Lokomotivführer (dem heutigen Aufnahmeleiter Alfred Kern) von der fahrenden Lokomotive nach rückwärts abgeworfen, da ich zwischen den zwei Schienen zu liegen kommen mußte, über die der nachsausende Zug fuhr. Dreimal mußte ich springen, bevor ich richtig zu liegen kam, da die jetzt mit fünfundzwanzig Kilometer Geschwindigkeit fahrende Lokomotive mich zweimal aus dem Bildfeld riß. Dreimal



HARRY PIEL in „Schneller als der Tod" (Phot.: Hape)

mußte ich den Zug über mich hinwegfahren lassen.

Das Gefühl, unter einem fahrenden Zuge zu liegen, ist etwas anders, als wenn man zu Hause im Bette ruht. Bis die sieben Wagen mit unglaublichem Getöse über meinen Körper hinwegwaren, verging eine Ewigkeit. Ich lag auf dem Bauche, der Luftzug der fahrenden Wagen versuchte mein Jackett hochzuwehen. Mit aller Kraft preßte ich mich auf die Erde und drückte mich gegen die rechte Schiene, da links die Gasbehälter unter den Eisenbahnwagen mir sonst den Schädel zerschmettert hätten. Ich lag mit offenen Augen, sah auf die blanke Schiene neben mir und zählte die vorbeisausenden Räder. Ich mußte einen unwiderstehlich lockenden Zwang bekämpfen, meine Hand nicht auf die blanke Schiene zu legen. Hätte der Wind mein Jackett an meinem Rücken hochgeweht, so bestand die Gefahr, daß einer der großen Kuppelungshaken es gefaßt hätte, und es wäre um mich geschehen gewesen. Dreimal hatte ich diese Tortur auszuhalten. Mein Körper war ganz zerschunden.

Beim zweiten Sturz von der Lokomotive fiel ich auf eine Weiche. Ich könnte aber nicht behaupten, daß dieses im Eisenbahnverkehr so wichtige Gerät irgendwie seinen Namen rechtfertige. Die Weiche war s t a h l h a r t, und mein Schienbein trug wochenlang die Spuren davon.

Im Film „D a s r o t e P u l v e r“ war die damals erst sechzehnjährige A l i c e H e c h y meine Partnerin. Ich heiratete die schöne Alice und zeugte mit ihr ein Kind, das in acht Tagen drei Jahre alt wurde. Natürlich alles nur im Film ... In diesem Werk wurde mein Haus (im Film) von dreihundert Komparsen gestürmt. Ich mußte mit Frau und Kind flüchten. Verfolgt von der rachedurstigen Masse, flüchteten wir in unsere Chemikalienfabrik, die in Wirklichkeit ein alter, mit Zement und Chamotte gefüllter Bau, in der Nähe des Nonnendammes am Spreekanal, war. Dort verbarrikadierte ich mich mit Frau und Kind, flüchtete, als die Arbeiter das Fabriktor gesprengt hatten, auf das Dach des Hauses, hielt mein Kind am Kleidchen mit den Zähnen und umfaßte meine Alice mit dem linken Arm, während ich mit der rechten Hand den Haken eines großen Drehkranes ergriff. Ein treuer Angestellter wollte uns retten und drängte durch die Menge im Fabrikhof zum Kran. Inzwischen hatte eine rachsüchtige Arbeiterin Fässer, die mit feuergefährlichen Stoffen gefüllt waren, umgestürzt. Ein Meer von Benzol ergoß sich und geriet durch ein weggeworfenes Streichholz in Brand. Wir sollten über diese Rauch- und Feuersäule mittels des Kranes hinweggeführt werden.

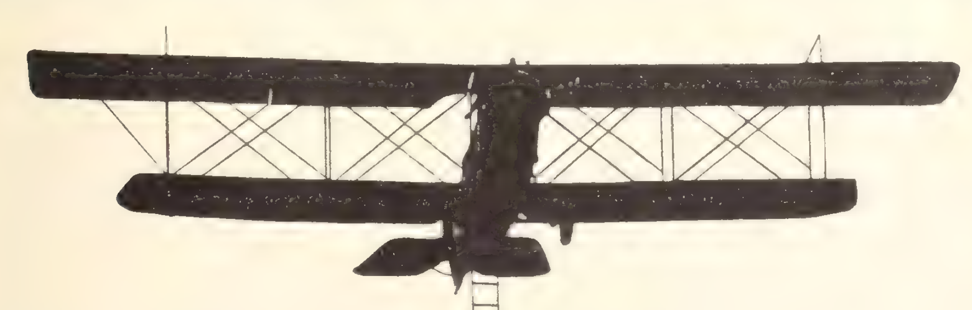
Mitten über den Flammen blieb der Kran stehen, die Maschine stockte. Dies war ein unvorhergesehener Zwischenfall. Die Flammen schlugen an Alice Hechys Kleid hoch. Das Kind, das nur leicht an mich gebunden war und das ich nicht aus den Zähnen ließ, schrie und trat mir mit den kleinen Stiefelchen kräftig in den Magen. Der Gurt, mit dem Alice an mich gefesselt war, begann verdächtig zu knacken, und der Feuerwehrriemen, mit dem i c h mich an dem Haken festgemacht hatte, lockerte sich . . . und mein Arm erlahmte. Der beizende Rauch des Benzols, dem S y l v i a T o r f (damals noch stud. chem.) noch einige nicht angenehme Ingredienzien wie Schwefel in nicht geringen Mengen beigemischt hatte, trug nichts zur Erleichterung unserer Lage bei. Zum Glück funktionierte der Kran gleich darauf, und wir wurden aus dem Feuerbereich geschwenkt.

Bei dem Film „D a s S t e r b e n i m W a l d e“ hatte ich als bayerischer Bergführer meinen Widersacher F r e d S a u e r, der auf ein Felsplateau abgestürzt war, nur einige Meter auf einer senkrecht ansteigenden Felsenwand hinaufzuschleppen. Das heißt: ich sollte, angeseilt, auf das senkrecht abfallende Plateau hinabgelassen werden, um den verunglückten Gegner zu bergen. Schon beim Abstieg blieb an den nackten Kniescheiben und den mit rauhen Stutzen bekleideten Schienbeinen kein Fetzen Haut heil. Um den „ohnmächtigen“ Abgestürzten zu tragen, mußte ich ihn auf meine Schulter nehmen. Er war ebenfalls angeseilt. Ich mußte mich mit den Steigeisen von dem Felsen wagerecht abhalten und mit dem Eispickel das Gleichgewicht herstellen. Von oben, am Plateau, wurde gezogen, und zentimeterweise mußte ich balancierend, den einhundertundzwanzig Pfund schweren Mann auf der Schulter, an der steilen Wand hochgehen. Ich glitt öfter aus und schlug mir und meinem Partner große Beulen und Wunden.

Im Film „D e r g e h e i m n i s v o l l e K l u b“, den ich in Rotterdam drehte, sollte ich vom Deck eines Dampfers hochspringen

und den Rettungsring, der an einer Brücke über den Maaskanal befestigt war, erhaschen. Die Brücke war in zwei Teile geteilt und öffnete sich in der Mitte, indem beide Hälften durch große Maschinen hochgewunden wurden. Die Brücke sollte sich öffnen, nachdem ich den Rettungsring erfaßt hatte, und ich sollte am rechten Geländer herabgleiten und so den Verfolgern entwischen.

Der die Brücke bedienende Ingenieur versicherte uns, daß alles klappen würde; er hätte aber als Techniker wissen müssen, daß mein Eigengewicht von zweiundsiebzig Kilo d e n Teil der Brücke außer Funktion setzen mußte, an dem ich hing. Das Gewicht und Gegengewicht der vielen, tausende Tonnen wiegenden Brückenteile ist genau austariert. Jede Belastung über dreißig Kilogramm war trotz der schweren Maschinen nicht zu beheben.



Ich hing also an dem Rettungsring und wartete, daß die Brückenhälfte mit mir hochging. Aber nur zwei Meter hob sich die Konstruktion mit mir, dann blieb sie leicht schwankend in derselben Lage. Meine Arme erlahmten, doch hoffte ich noch immer, daß der Flügel sich heben würde. Der zweite Flügel stand bereits fast senkrecht in der Luft.

Unter mir lagen die Motorboote mit den Verfolgern, Rotterdamer Polizisten, unter Anführung von F r e d S a u e r und I l s e B o i s. Meine Kräfte reichten nicht mehr aus, mich mittels Klimmzuges an die Brückenkonstruktion zu bringen. Ich schrie den unten befindlichen Booten zu, Platz zu machen und ließ mich dann aus zwanzig Meter Höhe herabfallen. Ich konnte mich nicht mehr im Sturz drehen und berührte mit den Füßen Grund, glitt auf dem zementierten Kanalboden, in fünf Meter Tiefe, unter die schwere Eisenkette der Kettenschiffe und verletzte mir das Rückgrat. Mit dem rechten Fuß hing ich unter der Kette, mußte mich unter Wasser des Lackschuhes entledigen (die Verfolgung geschah im Frack) und arbeitete mich dann an die Oberfläche des Wassers. Dreimal versank ich, da mir infolge meiner Rückgratverletzung die Bewegungsmöglichkeit beeinträchtigt war. Die Zuschauer wie auch meine Leute wunderten sich über mein fabelhaftes „S p i e l“ und klatschten Beifall. Ein Motorbootführer erkannte schließlich meine prekäre Lage, reichte mir ein Ruder — und ich war gerettet.

Wie nahe war ich damals dem Tode! —

Ganz anders — und dies mit vollem Recht — ist es heute. Alle möglichen Sicherheitsmaßnahmen werden getroffen, um Leben und Gliedmaßen der Künstler zu schonen. Anwidernd ist nur die Art, wie manch namhafter Sensationsdarsteller sich stets vor dem Publikum brüstet und für Ehren dankt, die ihm in keiner Weise gebühren.

Der gewöhnliche Sensationsfilm, in welchem der humorlose Reklameheld auf Hausdächern und Gebirgsgipfeln herumhopst, hat sich überlebt. Die Amerikaner haben ihn mit ihrem gesunden naiven Humor und mit ihrer unerreichten Technik umgebracht. Dort wird das Lebensgefährliche auch auf die Lachmuskeln der Zuhörer zugeschnitten und nicht mit unsinnigen dramatischen Hannefatzkereien verbrämt und dadurch dem Kinobesucher nicht verekelt.

Die amerikanischen Manuskripte sind besonders bei den Sensationskomödien ohne Inhalt, stellen aber nur an die Lach-, und nicht an die Gähnmuskeln Ansprüche.

Der Beispiele gibt es so viele: trotz aller krampfhaften Anstrengungen können deutsche Sensationsstars kaum mit den Amerikanern konkurrieren. Man nehme die H a r a l d - L l o y d - Filme. Schon in seinen „E r“ - Filmen wurden uns trotz aller technischen Tricks fabelhafte Sensationen vor-

geführt. Sein „Ausgerechnet Wolkenkratzer“ ist unübertroffen.

Buster Keaton vollbringt in dem Film „Bei mir Niagara“ die unglaublichsten Sensationen. Die Sensation mit der Rettung der Liebsten am Wasserfall hat noch kein Sensationsdarsteller auch nur annähernd erreicht.

Trick! Gut. Aber warum macht ihr hier nicht Gleichwertiges? Dies scheitert nur an der Ueberheblichkeit der Stars.

Wenn Buster Keaton auf dem Grunde des klaren Wassers, seine Augen beschattend, seinen Verfolger sucht und dann erst hochkommt, so ist dies eine unerhörte Leistung. Hier kann von Trick nicht die Rede sein.

Und es gibt eine Art Sensationen, bei denen der Trick fast immer ausgeschlossen ist: das sind die Szenen mit Tieren, mit wilden oder zahmen.

Man nehme nur Tom Mix. Tom Mix zu Pferde. Er vollbringt mit diesen Tieren die unglaublichsten Dinge. Die unglaublichsten, die, wenn auch nicht immer, so doch häufig lebensgefährlich sind. Tom Mix ist Cowboy von Beruf. Aber er versteht nicht nur, seine Sensationen mit Pferden auszuführen; auch Auto, Aeroplan, Wölfe und Löwen weiß er für seine Sensationen in furchtloser Weise auszunützen.

Die amerikanischen Raubtierfilme zeugen von einer großen Filmroutine der Bestien und ihrer Dompteure. Dort werden Sensationen geschaffen, die haarsträubend sind, aber stets so humorvoll gewürzt, daß sich der Zuschauer niemals der Gefährlichkeit dieser Aufnahmen bewußt wird.

Nicht immer befindet sich der Sensationsdarsteller in der gefahrvollen Lage. Vielfach sind es dann die Arbeiter, die die Sicherungen für den Star schaffen, dann der Regisseur, und weit mehr noch: der Aufnahmeoperateur, der an lebensgefährlich exponierten Stellen ohne jede Sicherung den angeseilten Star dirigieren und aufnehmen muß.

Zur Rettung unserer Ehre sei es indessen gesagt, daß wir auch in Deutschland eine Anzahl waghalsiger Männer haben, die Sensationen ausgeführt haben, aber immer im Hintergrund bleiben werden, da sie nur als Ersatz für den „Sensationsdarsteller“ fungieren. Namen wie Stetsa, Musotti und Sutton sind wohl allen Regisseuren bekannt.

Die waghalsigsten Darsteller, die wir in Deutschland besitzen, sind Aruth Wartan und der Franzose Leonard, der nebenbei noch ein erstklassiger Akrobat und Kaskadeur ist.

WUNDERKINDER

VON

EGINHARD TILSING

In meiner Verwandtschaft gibt es drei Kinder, auf die sich die ganze Hoffnung der absterbenden Generationen stützt: Berthold ist das erste, sechs Jahre alt, entstanden als Sprößling von Tante Josefa und Onkel Eginhard, meinem Namensvetter. Berthold ist erstaunlich begabt: spielt Geige, soweit er Melodien im Gedächtnis behält, rezitiert drei Schillersche Balladen und tanzt mit Spitze und Spagat. Leider ist er noch kein Jackie Coogan geworden, — man hofft erst noch.

Hansjürgen ist das zweite Kind: entsprossen der Ehe von Onkel Hans und seiner Gattin Fiffi. Woher das Kind Jürgen heißt, weiß ich nicht. Hansjürgen ist sieben Jahre alt, rechnet wie ein Inflationsschieber, macht Taschenspieler- und Kartenkunststücke und ist im Turnen der Erste seiner Klasse. Er springt wie Albertini und soll auch sonst unter seinen Mitschülern einen schlechten Ruf haben. Leider ist er noch kein Maciste geworden, — man hofft erst noch.

Rosa ist das dritte Kind, neun Jahre alt, nachweislich der ehelichen Verbindung meines Bruders Max und meiner Schwägerin Ernagret entstammend. Rosa reitet — Max ist Tattersall-Direktor! — wie ein Oberleutnant und spukt auf vier Meter jede gewünschte Distanz und jedes Ziel. Leider ist sie noch nicht für den Film entdeckt, — man hofft erst noch.

Für Interessenten — und um meinen lieben Verwandten Nachfragen zu ersparen — füge ich hinzu: Berthold stottert ein wenig und hinkt mit dem rechten Fuß gleichfalls . . ., Hansjürgen läuft über den großen Onkel und fixiert diesen dauernd mit dem rechten Auge . . ., und Rosa hat Anlage zu O-Beinen. Betrüblicherweise sprechen sie nur deutsch, sind aber bereit, jeden erdenkbaren englischen Namen anzunehmen.



Wie ich meinen ersten Film machte

VON

Gerhard Schäke

Das ist noch nicht allzu lange her. Wir saßen eines Abends zu sechst in einer kleinen Weinstube und diskutierten das Problem des kleinen lustigen Films. Und wir erfuhren dabei von einem ganz Gescheiten, daß die kleinen amerikanischen Grotesken nur deshalb so gut seien, weil sie einen erheblichen finanziellen Aufwand erforderten. Ich, Filmfreund seit je, wagte kühn die Behauptung, daß man schließlich auch mit ganz wenig Geld, wenn nur Regisseur und Schauspieler den nötigen inneren Trieb hätten, einen sehr hübschen kleinen und dazu sehr lustigen Film herstellen könne. Gelächter darauf von allen Seiten. Nur mein Verleger hatte eine spöttische Falte über dem rechten Winkel und meinte sehr herzig: „Na, lieber Freund, dann machen Sie doch einen Film. Mit dem Munde produzieren wir auch."

Was war zu tun? Geld genug besaß ich nicht, um allein den Film zu finanzieren, und so bat ich den Verleger und einen Freund, der mit am Tische saß, sich zu beteiligen.

Die Finanzierung kam zustande. Ich begab mich mit einer Hälfte des Geldes nach München, engagierte eins der lustigsten blonden Filmmädels für die Hauptrolle und schrieb eines Nachts, in Gesellschaft einer guten Flasche, das Manuskript.

Die Handlung war in ein Filmatelier verlegt. Einige lustige Momente, grotesk zurechtgemacht, mit verschiedenen optischen und technischen Tricks sollten sowohl das Publikum amüsieren als auch die „Leute vom Bau" in Spannung halten und (was man so halt aus Ehrgeiz tut!) last not least den strengen Rezensenten ein gütiges Kopfnicken ablocken.

Vier Tage vor Beginn der Aufnahmen war das Atelier gemietet, Schauspieler waren engagiert, richtiggehende Schauspieler vom Münchner Theater, wilde Leute, die nur gegen Bargeld gutmütig waren, und Statisten und süße kleine Statistinnen. Zu meinem eigenen persönlichen Schutze hatte ich einen Nervenarzt und zwei Jiu-Jitsu-Kämpfer engagiert, die schließlich auch in meinem Filmleinchen Verwendung fanden. Lotte Pritzel gab für gute Worte eine ihrer duftigen Puppen her und kam auch später selber ins Atelier. Daß die schöne Wachspuppe in dem glühenden Scheinwerferlicht nicht zerfloß war nur einem Hufeisen zu verdanken, über das ich vor Beginn der Aufnahmen stolperte.

Da, am Abend des vierten Tages, kam die Nachricht, meine Hauptdarstellerin sei schwer krank geworden und könne unmöglich in den nächsten vier Wochen arbeiten. Nun war guter Rat teuer. Im letzten Augenblick einen Ersatz zu finden, war nicht leicht. Ich setzte mich ans Telephon, rief sämtliche erreichbaren Regisseure an, ob nicht doch vielleicht eine bekanntere Schauspielerin frei sei. Und endlich engagierte ich eine frischimportierte Ungarin, mit der kein Regisseur arbeiten wollte. (Heute ist sie, nebenbei gesagt, einer der aussichtsreichsten Stars.) Am andern Tage schon wurde auch sie krank und konnte ebenfalls nicht arbeiten. Und wenn man Pech hat, hat man's gründlich: ein Schauspieler, der Träger der Hauptrolle, mußte seinerseits absagen, weil er sich eine Fußverletzung zugezogen hatte.

Was nun? Dr. Klette, mein unentwegter Helfer, der zum Schluß mehr machte, als ich, riet mir, erstens die männliche Hauptrolle selber zu spielen und zweitens — noch am selben Abend nach Berlin zu fahren und eine bekannte und mir befreundete Schauspielerin zu überreden, mit nach München zu kommen und bei uns zu arbeiten. Bei uns: bei Klette und bei mir.

Zwei Stunden vor Abgang meines Zuges erfuhren wir durch einen Zufall, daß Erna Morena in München sei, soeben vom Gebirge, wo sie Aufnahmen hatte, kommend. Klette setzte sich telephonisch mit Frau Morena in Verbindung, und vor dem Eingang der Ceylon-Teestube wurde drei Stunden später der Vertrag perfekt: Erna Morena übernahm die weibliche Hauptrolle. Achtundvierzig Stunden vor dem definitiven Beginn unserer Aufnahmen, an einem Montag.

Das Manuskript mußte nachts noch umgearbeitet werden, damit es für die neuen Darsteller — Frau Morena und mich — paßte.

Hier muß etwas Wichtiges gesagt werden: wir hatten uns das Arbeitspensum eingeteilt. Bis auf die Minute war alles festgesetzt, jede Viertelstunde war ausgenutzt. Geld hatten wir nämlich gerade — Anfang 1923, zu Beginn der Blütezeit der Inflation — soviel, daß wir notdürftig damit auskommen konnten. Dabei stand drohend das Gespenst der täglichen Entwertung hinter uns und zwang uns zur Eile.

Mittwoch war der mit Bangen erwartete Tag der ersten Schlacht. Am Dienstag schleppten Dr. Klette und ich den Architekten Wiesengrund ins Atelier, um die Dekorationen aufzubauen.

Nachts um einhalb zwei Uhr waren wir fertig und — eingeschlossen. Die Atelierwächter hatten uns, als wir einmal ein Viertelstündchen rasteten und still waren, eingeschlossen in der Annahme, daß wir längst weit fort wären. Auf abenteuerlichen Wegen gelangten wir aus dem Atelier ins Freie, eilten heimwärts, überdachten noch einmal den morgigen Arbeitsplan und standen um sechs Uhr wieder bereit zur Arbeit. Dr. Klette ging ins Atelier, und ich zur Bank, um das Geld zur Entlohnung der Arbeiter, Schauspieler und Statisten, die beim Film täglich entlohnt werden, abzuheben. Während der Viertelstunde Wartezeit blickte ich in die Zeitung und las das Schrecklichste: in Leipzig, wo die Geld-Freunde saßen, war Krawall, Kaffee Felsche war demoliert und einige Banken in der inneren Stadt waren geschlossen worden aus Angst vor Plünderern. Und richtig, unsere Münchner Filiale, die keine Auszahlungsanweisung hatte, zahlte mir nichts aus. Schrumm.

Ich ging sehr langsam und sehr bedrückt ins Atelier.

Die Augen, die Klette über meine Nachricht machte, waren nicht von Pappe. Kein Geld? Selbst der genialste Regisseur kann ohne Geld keine Filme machen. Wir arbeiteten trotzdem sehr lustig und fröhlich, erledigten unser Tagespensum und hatten am Abend — Geld. Klette hatte seine Freunde telephonisch gebeten, Geld herbeizuschaffen und die Freunde hatten sich als Freunde, auch in der Not, erwiesen.. Wir gingen nachts sehr beruhigt zum Abendessen.

Am anderen Morgen standen wir vor verschlossenen Türen, aufgeregt, wütend und ahnungslos. In der Eile hatten wir vergessen, im Kalender nachzuschauen, ob München nicht wieder einmal von einem Feiertag heimgesucht würde. Irgendein Heiliger hatte wohl Geburtstag —und kein Mensch dachte ans Arbeiten.

Unser Programm bekam einen Knacks. Mit dem Feiertag hatten wir nicht gerechnet.

Die nächsten Tage vergingen ohne besondere Zwischenfälle. Nur Kleinigkeiten: einer fiel die Treppe herunter, einige Lampen gingen kaputt, am Kurbelkasten funktionierte mal was nicht, Kurzschluß kam dazwischen, Requisiten verschwanden spurlos, Dekorationen stürzten um, Arbeiter waren — es war schrecklich heiß in den Tagen — beschwipst, und auch sonst war nicht alles in Butter. Schließlich vergingen aber auch diese Tage, und die Außenaufnahmen im Walde und an einem See kamen heran.

Ich hatte einen schrecklichen Schnupfen, bekam eine dicke, rote Nase, mußte immerzu niesen und konnte nichts sehen. „Schweindsäugerln" sagten die Münchner dazu.

Zwischendurch war wieder mal das Geld ausgegangen. In Leipzig waren Streiks, Aufruhre, Krawalle, — alles, nur nichts in Ordnung.

Bei den Aufnahmen an einem kleinen, reizenden See hatte der Operateur nicht aufgepaßt und die Aufnahmen waren verdorben. Als wir das feststellten, waren zwei Tage vergangen, ein Sonntag lag dazwischen und Frau Morena, die andere Verpflichtungen riefen, war schon wieder in Berlin. Der Film war neunzehntel fertig, wir hatten kein Geld, dafür aber sehr viel Schulden, unsere Freunde waren ausgepumpt und wir wußten nicht hin und nicht her. Wir schrieben den Film — wohl zum zehnten Male — um, setzten den Anfang in die Mitte, das Ende an den Anfang, und die Mitte ans Ende, pappten daran noch einen „Schwanz", ein paar andere Aufnahmen, die Klette mit mir schnell in irgendeinem fremden Filmatelier machte . . . und der Film war nicht gut, aber fertig. Was man so unter „fertig" versteht.

Eine Dame setzte ihn mit Klette zusammen. Dann kam eine Vorführung vor der Presse. Es war ein Akt geworden und das Filmchen hieß: „Mit der Diva ins Glashaus." Die Pressestimmen waren sehr gut, obwohl der Film, nach meinem Gefühl, mies war, wie die Fachleute das nennen.

Dann lief er fünfundzwanzig Wochen lang in München und erfreute sich allseitiger Beliebtheit. Ich habe dafür gesorgt, daß eine kleine Firma als Hersteller, Dr. Klette als Regisseur und ich, der einzig Verantwortliche, für nichts zeichnete.

Auf diese Art habe ich meinen ersten Film gemacht. Und dann noch ein paar. Aber keinen mit so viel Pech.

Die Abenteur des Herrn Leblanc

von Paul Ickes

II.

Die Ehre des Herrn Pollard.



Ich freue mich," sagte der Oberinspektor Pollard zu Richard Leblanc, der sich soeben vom Urlaub zurückmeldete, „ich freue mich, mein lieber Leblanc, daß Ihnen die See so gut bekommen ist. — Sie sehen ja braun wie ein Kapitän im fünfundzwanzigsten Dienstjahr aus. . . . Wo waren Sie eigentlich?"

„In Quimper," sagte Leblanc, „ich dachte, ich hätte Ihnen eine Ansichtskarte geschickt . . . Und außerdem entsinne ich mich, daß ich auch auf den Karten an Madame Richepin Ihrer gedacht habe . . . Hat Madame Ihnen die Grüße also nicht ausgerichtet?"

Pollard machte eine leichte abwehrende Handbewegung: „Mag sein . . . ja, ja — ich erinnere mich sogar . . . sie sprach einmal davon, daß Sie geschrieben hätten . . . Also in Quimper waren Sie —? Gut so, mein lieber Leblanc . . ." Sein Gesicht nahm einen ernsten Ausdruck an, — er unterbrach seinen Gedankengang und schloß: „Entschuldigen Sie, wenn ich Sie entlasse . . . Leblanc, — ich muß . . . mir fällt da etwas ein, was ich vergessen habe! Sie bleiben doch im Dienstgebäude, ja? Ich muß Sie wegen Madame noch sprechen, — — sie hat mich da ein wenig hineingeritten . . . Ich werde ganz offen zu Ihnen sein . . . Also bis nachher, ja?"

Richard Leblanc verabschiedete sich mit einer leichten Verbeugung: — sie hat ihn hineingeritten, dachte er, als er den langen Korridor entlangging, — das ist zumindest sehr spaßig . . . Ja, mein bester Oberinspektor, mit diesen Frauen tändelt man nicht ungestraft! Was es aber nur sein mag, — sann er weiter. Celeste ist ein wenig temperamentvoll, gewiß, doch weiß sie sehr wohl, welche Rücksichten sie zu nehmen hat. Wahrscheinlich hat er sich mit ihr — oder hat sie ihn kompromittiert . . .

Der Korridor machte eine Biegung und erweiterte sich zu einem Wartesaal. Hier saßen und standen die Menschen umher, die Vorladungen irgendwelcher Art erhalten hatten und sich zum soundsovielten Male überlegten, wie sie die Polizei mit ihren Aussagen hinters Licht führen konnten. Gedankenvoll ging Richard Leblanc durch die Ansammlung hindurch, als er plötzlich angesprochen wurde.

„Leblanc —, Salut, mein Teuerster!"

Der Kriminalist sah auf: „Ah, Guémin," lächelte er betreten, „guten Morgen, mein Lieber! Ich bin eben vom Urlaub zurück . . . ein wenig Quimper besucht, gebadet — und vergessen, Sie wissen ja!"

Guémin nickte verbindlich; er wußte, daß Leblanc wegen seiner peinlichen Niederlage in der Angelegenheit des sogenannten „toten Leblanc" eine Schonzeit zudiktiert erhalten hatte, — und er schwieg darüber, weil derartiges einem jeden Kriminalisten widerfahren konnte. „Die Hauptsache ist, daß Sie sich erholt haben", sagte er. Dann spähte er vorsichtig zu den umherstehenden Besuchern hinüber, zog Leblanc ein wenig beiseite und zischte ihm zu: „Haben Sie schon die Affäre Pollard gehört?"

„Nicht das geringste", erwiderte Leblanc. „Eine richtige Affäre gleich —?" Das Herz hüpfte ihm vor Freude.

Guémin lächelte: „Eine Frau spielt mit hinein, — eine entzückende Frau, nebenbei bemerkt . . ."

„Sie scherzen, Herr Kollege!"

„Nicht im geringsten! Kommen Sie in mein Zimmer, Leblanc . . . Ich muß Ihnen erzählen, was ich weiß!"

Und Leblanc erfuhr in Guémins Zimmer, was vorgefallen war: der Bankier Sabadell hatte Bankerott gemacht, ein kleiner Winkelbankier nur, aber einer von denen, die niemals arm werden . . . Pollard hatte die Angelegenheit zu verfolgen übernommen, hatte sein Herz zu Celeste Richepin ausgeschüttet . . . und durch Celeste hatte Henri Sabadell von allen Maß-

nahmen der Polizei zu seiner Verfolgung erfahren . . .

„Aber — ich bitte Sie," jubelte Richard Leblanc auf, „Pollard fliegt doch, — er fliegt ganz bestimmt! Und weiter als bis Quimper fliegt er, — das ist doch sonnenklar!"

„Einen Moment," sagte Guémin, „ich werde Ihnen noch einen kleinen Anhang mitteilen. Madame Richepin ist eine Vertraute von . . . raten Sie! Raten Sie: — von wem!"

„Keine Ahnung, Herr Kollege!"

„Also von Oberinspektor Radeau!"

Leblanc saß steif und starr auf seinem Stuhl: die beiden Abteilungen der Kriminalpolizei waren den Oberinspektoren Pollard und Radeau unterstellt, — einer hielt den anderen, soweit die Lage brenzlich wurde. Und einer m u ß t e den anderen halten, weil — in diesem Falle — Madame Richepin offenbar das festeste Bindeglied zwischen beiden Männern war . . .

Leblanc dachte weder von Pollard groß, noch hielt er etwas von Radeau; er betrachtete sie beide als Nichtskönner — und demzufolge als seine Feinde. Immerhin ging ihm Radeau weniger an, weil sein direkter Vorgesetzter der Abteilung „Kapitalverbrechen" Pollard war. Und nun hatte sich eine Konstellation ergeben, die ganz ohne Prezedenz war!

„Von Radeau", wiederholte Leblanc ungläubig und erstaunt. „Aber wie das? Eine Vertraulichkeit, lieber Kollege: ich kenne Madame Richepin sehr gut, — ich war es, der sie mit Pollard zusammenbrachte!"

Guémin strahlte über das ganze Gesicht: „Also —, da kennen Sie sie ja. Ein famoses Weib, was? Nebenbei: — ich kenne sie auch . . ."

„Sie auch," platzte Leblanc hervor, „aber wieso? Kennt denn die ganze Polizei Celeste? Ich hatte, auf Ehre, keine Ahnung . . ."

Guémin nickte nachsichtig: „Macht nichts, lieber Leblanc, — bei d e r Frau erfährt der eine nichts vom anderen, das ist ja das Kapitale! Sie können ihr Ihr Letztes anvertrauen, sie spricht nicht darüber —"

„Nur zu bankerotten Bankiers, wie es scheint —?" warf Leblanc ein.

Guémin hob die Schultern: „Was wollen Sie —, sie hat ihn geliebt, — oder ihn a u c h geliebt, wie so viele andere Männer . . . Und wo eine Frau liebt, muß man sie freisprechen."

„Wie kam denn aber heraus, daß sie Sabadell gewarnt hatte?" erkundigte sich Richard Leblanc.

„Nichts kam heraus," lächelte Guémin, „das ist ja der Witz, daß bis zur Stunde nichts herausgekommen ist! Man spricht nur inoffiziell davon, — und die Sache könnte zur offiziellen Affäre werden, wenn es nicht gelingen sollte, Sabadell doch noch zu verhaften."

„Ich verstehe immer noch nicht ganz", meinte Leblanc, der sich nunmehr wieder Kriminalist zu fühlen begann und eine Möglichkeit witterte, sich nach seinem Quimperschen Urlaub erneut hervorzutun." Offiziell ist nichts bekannt, sagen Sie, — aber es ist ein offenes Geheimnis, daß Pollard über ein amtliches Geheimnis plappert. Wieso ist nun Radeau damit verstrickt?"

In diesem Augenblick wurde die Tür aufgerissen, und ein Polizeidiener erschien auf der Schwelle. „Herr Leblanc," sagte er, „Herr Pollard sucht Sie allenthalben . . . Er läßt bitten . . ."

‚Ich komme schon", nickte Leblanc, warf Guémin einen wissenden Blick zu und eilte hinaus.

Pollard stand aufrecht vor seinem Schreibtisch, als Leblanc eintrat. Er war wie in Sinnen versunken und schien von der Anwesenheit des Kommissars keine Notiz nehmen zu wollen. Bis Leblanc sich räusperte.

„Ach ja," sagte der Oberinspektor . . ., „nehmen Sie Platz, Herr Leblanc . . . Jetzt habe ich mehr Zeit . . .!" Und als der Kommissar der Aufforderung gefolgt war, plauderte Pollard weiter: „Ich ließ Sie rufen, Leblanc, weil ich glaube, daß wir beide offen und ehrlich miteinander sprechen können . . . Nicht wahr?"

„Durchaus!" bestätigte Leblanc.

„Nun also —," nickte Pollard beruhigt. „Sie werden nicht wissen, was sich in der Zwischenzeit ereignet hat . . ."

„O bitte," warf Leblanc ein, „ich weiß einiges . . . Man ist schließlich Detektiv und nicht Meteorologe auf einem Observatorium, Herr Pollard." Es bereitete ihm eine unsagbare Freude, den Vorgesetzten ins Bockshorn zu jagen.

Pollard sah ihn mit einer Spur von Mißtrauen an: „Sie wissen —? Was wissen Sie?"

Leblanc lächelte gutmütig: „Wer kann für eine Frau einstehen, Herr Pollard? An der F r a u scheitern wir alle . . ., niemals am V e r b r e c h e n selbst!"

Pollard war es sichtlich unangenehm, daß der Kommissar ihn und sich zu einem gemeinsamen „wir" zusammenzog. „Es gibt Unterschiede," meinte er wie beiläufig, sprang dann aber von den Unterschieden ab und sagte: „Madame hat zu Ihnen darüber gesprochen, ja?"

„Pardon," widersprach Leblanc, „ich habe Celeste noch nicht begrüßt, — aber schließlich . . . wollen Sie mir gestatten, daß ich meine Beziehungen für mich behalte, Herr Pollard? Ich würde auch nie in Sie dringen! Ich will eins rundheraus aussprechen: ich habe den Wunsch, den „toten Leblanc" vergessen zu machen, ich will eine Affäre haben, um mich herauszupauken. Ich weiß, Sie suchen Henri Sabadell . . ."

„Mann, woher wissen Sie —?" erstaunte der Oberinspektor.

Leblanc triumphierte: „Ich weiß es eben . . . Ich entsinne mich auch des Gesichtes von Sabadell, seiner Figur: er ist rund wie eine Tonne,

und sein Kopf ist eine Kegelkugel. Unerkannt entkommen kann er nicht. Er ist die geborene Varieté-Nummer, hat aber zu unserm Bedauern diesen Beruf nicht eingeschlagen."

„Sie sind sehr witzig," lächelte Pollard.

„Trifft es zu," fuhr Leblanc fort, „daß Sie seine gelungene Flucht Ihren vertraulichen Mitteilungen an Celeste zuschreiben?"

„Ja, leider . . ."

„Und daß Celeste eine gewisse Bekanntschaft mit Radeau unterhält?"

„Radeau hat es mir bestätigt."

„Gut so," resümierte Leblanc, „und wieso sind Sie sicher, daß man Ihnen, Herrn Pollard, aus Ihren Indiskretionen nicht bereits in den nächsten vierundzwanzig Stunden einen Strick drehen wird. Jeder von uns könnte Sie dem Präfekten melden — und Sie wären erledigt! Auch Radeau könnte Sie nicht schützen!"

Pollard war ganz in sich zusammengesunken; der harte Ton seines Untergebenen quälte ihn, zumal er nicht aufbegehren konnte.

Er weiß, warum er sich mir anvertraut . . ., ging es durch Leblancs Gehirn. Er denkt, ich könnte meinen früheren Einfluß bei Celeste geltend machen . . . Ich darf also dreist zu ihm sein!

„Auch Radeau könnte mich nicht schützen," stimmte Pollard zu, „aber Celeste hat eine gewisse Macht über Radeau, und sie hat ihm gesagt, daß Sabadell noch in Paris sei . . . Und noch eins: Radeau hat gewisse Summen ausgelegt, die ich ihm vorstrecken mußte . . . Wir können doch ganz offen sprechen, nicht wahr?"

„Nur zu!" ermunterte ihn Leblanc.

„Gewisse Summen," sagte Pollard mit unterdrückter Stimme, „von denen ich annehme, daß sie für Madame Richepin verwendet wurden . . ."

„Oder für die Flucht Sabadells!" warf Leblanc ein.

Pollard sah mit entsetzten Augen auf: „Was —? Ist das Ihr Ernst?"

Leblanc fühlte sich so durchaus Herr der Situation, daß er keine Schonung oder Vorsicht kannte: „Wir werden ja sehen," sagte er leichthin. „Ich habe also freie Hand — und genieße jede Unterstützung, wie?"

„Sie stehen auf meiner Seite, Herr Leblanc, nicht wahr?" flehte Pollard.

„Ich bin ein Feind jeder Arroganz unter Kollegen," erwiderte Leblanc zweideutig. „Außerdem bitte ich noch um eine Angabe: wie hoch ist die von Sabadell unterschlagene Summe, — und worin besteht sie bankmäßig?"

Pollard ließ die Akten kommen und klärte Leblanc über alle Punkte auf . . .

*

Richard Leblanc, der berühmte Detektiv, der den Mord an die kleine Evangeline Fresnaud aufgedeckt und die Bankunterchleife von St. Mihiel eruiert hatte, war sich nicht ganz klar über die Schritte, die er nunmehr unternehmen würde. Soviel stand jedenfalls fest: er war ganz persönlich mit einer unerhörten Vollmacht ausgestattet worden, und das gerade von Oberinspektor Pollard, der unbedingt zu seinen neidvollsten Feinden gerechnet werden mußte. Das Schicksal hatte es gut mit ihm, mit Leblanc, gemeint: es hatte ihm, während er in Quimper bummelte und die kleine Anne Cédraille glücklich machte, seinen ärgsten Feind in die Hand



„. . . Ich war beinahe sieben Wochen mit Anne Cédraille zusammen, eine Kleine aus Nantes, vom Stadttheater dort . . . Und ich habe mich über nichts zu beklagen gehabt."

gegeben, und es lag nun an ihm, die Konjunktur so auszunutzen, wie sie für die Zukunft die besten Früchte zeitigen mußte. Die erste Idee war, Pollard fallen zu lassen; das wäre jedoch unklug gewesen. Er wußte nicht, wie weit die Geschichte vom „toten Leblanc“ sich herumgesprochen haben mochte, mußte aber damit rechnen, daß er für Pollards Posten sowieso noch nicht in Betracht gezogen wurde. Also war es besser, diesen Trottel auf dem Sessel eines Oberinspektors sich zu verpflichten. Aber — wie sollte er Celeste Richepin gewinnen?

Er ging schon am Nachmittag zur ihr und traf sie daheim an.

„Guten Tag, meine Liebe!“ begrüßte er sie, als wäre er gestern zum letztenmal hier gewesen.

„Ah, Richard, mein Einziger, — guten Tag!“

Er mußte sich setzen, mußte erzählen.

„Ein blöder Schlingel, dieser Pollard,“ platzte sie mitten in seinen Reisebericht hinein.

Leblanc machte ein dummes Gesicht: „Das habe ich dir ja schon vorher gesagt; — aber er gefiel dir besser, als ich!“

„Du mußt das richtig verstehen, Richard...“

„Ach was,“ sagte er gleichgültig, „was willst du denn? Ich habe mich in Quimper kostbar amüsiert . . . Ich bin dir nicht böse . . . Uebrigens habe ich geahnt, daß ihr beide nicht lange aushalten würdet . . . Pollard ist zu verbohrt und zu unverträglich . . . Ich war beinahe sieben Wochen mit Anne Cédraille zusammen, eine Kleine aus Nantes, vom Staatstheater dort . . . Und ich habe mich über nichts zu beklagen gehabt. Ich hätte mir nie träumen lassen, daß eine Frau so süß sein kann!“

„Du bist ein kompletter Flegel,“ sagte Celeste.

„Entschuldige,“ widersprach er. „Meinst du, ich hätte die Verpfichtung, dir Nettigkeiten zu erzählen, nachdem du Pollard mir vorgezogen hast? Aber du hast zu meinem Glück beigetragen . . . Na, lassen wir das! Wie geht's dir?“

„Was macht Pollard?“

„Keine Ahnung,“ log Leblanc.

„Hast du ihn nicht getroffen?“

„Getroffen — nein, ich habe mich bei ihm zurückgemeldet . . . Er war arrogant wie immer, schob mir eine Diebstahls-Akte hin und sagte etwa: sieh zu, was du fertig bringst . . .“

„Eine Diebstahls-Akte?“

„Ja, eine kleine Geschichte . . . aus dem ‚Printemps‘ . . .,“ nickte Leblanc, ohne die Augen aufzuheben. „Die Diebstähle häufen sich, nun soll das Publikum überwacht werden...“

„Hat man denn keinen Anhalt, — keinen Verdacht?“ plauderte Celeste, indem sie zur Zigaretten-Dose griff und eine Zigarette auf deren Deckel ausklopfte.

Leblanc fiel es auf, mit welchem Interesse sie nach etwaigen Einzelheiten forschte, und zum erstenmal kam er auf die Idee: wovon lebt diese Frau.

„Man hat keinen Anhalt,“ beantwortete er ihre Frage und gab ihr Feuer. „Aber man soll sich im „Printemps“ selber vorsehen,“ fuhr er fort, „die Polizei kümmert sich besser um wichtigere Dinge. Ich werde mich ein- oder zweimal im Warenhause aufhalten, damit ist die Sache für mich erledigt. Ich kann doch nicht allen Marktweibern unter die Mäntel gucken, ob sie nicht drei Meter Spitze gestemmt haben ...“

Celeste Richepin sah verträumt vor sich hin: „Den Wunsch nach Reichtum und Wohlhabenheit hat ein jeder, mein Lieber! Ihr von der Polizei seid ein wenig hartleibig... Der „Printemps“ wird seine Preise schon so kalkulieren, daß er die paar Diebstähle verwindet, ohne pleite zu gehen...“

Um ein Haar hätte Leblanc bei dem Wort „pleite“ von Henry Sabadell gesprochen, doch besann er sich noch rechtzeitig — und war im geheimen nicht wenig stolz auf seine Selbstbeherrschung. „Vielleicht hast du recht,“ meinte er. „Das ganze Polizeiwesen müßte reformiert werden...“

„Aber gründlich“, bestätigte Celeste. „Und das Gesetzbuch außerdem. Stell' dir mal die Lage eines Bankiers vor, Richard, der fallit gegangen ist und nun, wenn die Verhältnisse so liegen, für die Verluste geradestehen soll. Das ist doch Mumpitz! Die Leute sollen ihr Geld auf eine gemeinsame Kasse, auf eine Sparkasse bringen und sich mit wenigen Prozent zufrieden geben... Wer Aktien kauft, ist genau so ein Waghals — wie ein Bankspekulant. Wer etwas sagt, sollte nicht noch unter gesetzlichen Schutz gestellt werden, — und wer im Auftrage dieser Waghalsigen handelt, der Bankier, sollte nicht als Betrüger betrachtet werden. Das sage ich!“

„Gib mir auch eine Zigarette,“ sagte Leblanc ablenkend.

„Nimm eine, — hier...“ Celeste reichte ihm die Dose hin.

Leblanc bediente sich, gab sich Feuer und dachte dabei nur immer: wovon lebt diese Frau? Und: — sie möchte, daß ich von Sabadell anfange..., und von Pollard. Aber ich werde ihr den Teufel tun! —

„Was ist eigentlich Radeau für ein Mensch?“ fragte Celeste endlich ganz unvermittelt.

„Dein Freund,“ erwiderte Leblanc lakonisch.

Sie musterte ihn aufmerksam. „Und was weiter?“ erkundigte sie sich, als sei Leblancs Antwort etwas ganz Selbstverständliches.

Leblanc hob die Achseln: „Er ist ein Mann, mit dem die Verbrecher rechnen müssen.... weiter weiß ich auch nichts. Er interessiert mich nicht.“

„Hat er Geld?“

„Damit mußt du dich an Pollard wenden, meine Liebe.“

„So so...“

Leblanc begann, sich unbehaglich zu fühlen,

und er empfand, daß Celeste nur auf ein Signal wartete, um über ganz andere Dinge zu sprechen. Aber: — wer war nur diese Frau Richepin? Er kannte sie seit mehr als einem halben Jahr, hatte sie eines Nachmittags auf dem Concordienplatz kennen gelernt, als ihr Automobil eine Panne hatte, — und er war ihr erst kurz vor seiner zwangsweisen Abreise, kurz vor der Entdeckung des „toten Leblanc", nähergetreten. Celeste hatte vorzüglichen Verkehr, — aber wovon sie lebte, das war für Leblanc etwas Ungeklärtes, an das er früher nicht gedacht hatte. Mit der Schnelligkeit des Kriminalisten, in jedem zweiten Menschen einen Uebeltäter zu ahnen, verdächtigte er sie geheimer Zusammenhänge mit unsicheren Ehrenmännern...

Jedenfalls hielt sie Sabadell verborgen, — oder aber hatte sie ihm Geld zur Flucht besorgt...

Geld... zur Flucht...

Dieser Einfall gab Leblanc eine Marschroute: Celeste wollte über irgendetwas sprechen..., was konnte das sein? Leblanc glaubte es zu ahnen — und fing davon an.

„Wann willst du denn Paris verlassen?" fragte er nach einigem Schweigen.

Sie sah auf: „Wieso?"

Leblanc machte ein undurchdringliches Gesicht; — „eigentlich habe ich sie geliebt", dachte er, „aber ich muß strenge sein, es gilt meine Karriere!" „Du wirst doch Sabadell nachfahren wollen?" meinte er kurz.

„Ich — Sabadell nachfahren...?" Ihre Stimme klang hart.

„Mein Gott," sagte Leblanc, „ich habe mit den Diebstählen im „Printemps" genug zu tun.. Ich kann mich wirklich nicht um alle deine Liebesgeschichten kümmern! Oder bist du der Meinung, daß ich für Pollard schwärme? Und was geht mich Radeau an? Tu du, was du für richtig hältst; wenn ich dir helfen kann, so sag's..." — Er sah auf die Uhr und sprang auf: „Mein Gott, gleich halb fünf Uhr... Ich komme nicht mehr zur Hauptgeschäftszeit im „Printemps" zurecht! Ich muß gehen..."



Leblanc half, die beiden Hauptgegner zu verbinden; sie bluteten aus unzähligen Schrammen und Rissen und verwandelten das Gasthaus in eine blutbesudelte Schlachtstätte

„Auf Wiedersehen!“ sagte Celeste lächelnd und reichte ihm die Hand.

„Auf Wiedersehen, meine Teure!“ nickte Leblanc und beeilte sich, an der Zofe vorbeizukommen.

Als er auf der Straße stand, schalt er sich: er hätte vielleicht mit dem Kammerkätzchen schön tun können... Dann aber war er wieder mit sich zufrieden: in diesem Hause ging es nicht an, derartige Winkeldetektiv-Allüren anzuwenden. Er mußte anders zum Ziele gelangen. Aber — wie?

Sein Ziel war schließlich, Sabadell zu verhaften.

Als er langsam und nachdenklich die Straße der Petites Ecuries hinaufging, wurde ihm gewiß, daß er die Unterhaltung bei Madame Richepin am falschen Ende angefangen und sie dort beschlossen hatte, wo er sie hatte beginnen sollen. Aus lauter Vorsicht — und um nur keinen Verdacht zu erregen, hatte er sich falsch herum bewegt. Das machte ihn mißgestimmt und erfüllte ihn mit Haß gegen Celeste; seine Eigenliebe sah sich verletzt, und er trug in seiner Vorstellung alle Treulosigkeiten zusammen, die er von Madame Richepin je erhalten zu haben vermeinte. Schließlich, da er bereits die Rue Saint Denis Straße erreicht hatte, zweifelte er nicht mehr daran, daß diese Frau eine gefährliche Hochstaplerin sei, die — Beweis genug! — die mannigfachsten Beziehungen zur Polizei suchte, um hinter deren Schliche zu kommen und womöglich höhergestellte Polizeibeamte ins Unglück zu stürzen. Daß dies im Falle Pollard beinahe gelungen war, bestätigte die Kombinationen Leblancs nur zu sehr, so daß eigentlich das Schwergewicht der polizeilichen Recherchen gegen Celeste, nicht aber gegen... Sabadell zu dirigieren sei...

Jedenfalls war Pollard ein Opfer hinterhältiger Intrigen und mußte vor den Fallstricken Celestes in jeder Weise sichergestellt werden.

*

Richard Leblanc war schon seit drei Tagen auf den Spuren des flüchtigen Bankiers, als er in Erfahrung brachte, daß Sabadell vor mehreren Monaten mit Encima Soberbia, einem Tanzstar der „Cigale“, liiert gewesen war; die Soberbia hatte ihre Tätigkeit in der „Cigale“ inzwischen aufgegeben und war vor etwa zehn Tagen aus Paris abgereist. Die Inhaberin einer wenig einladenden Pension in der Rue des Dames, in der die Tänzerin gewohnt hatte, bestätigte das, verriet jedoch, daß sie an die Abreise nicht glaube, da sie noch gestern, an einem Donnerstag, den dicken Herrn, der sie bisweilen besuchte, in den Avenue de Friedland gesehen hätte... und an seiner Seite eine Dame, die der Soberbia verteufelt ähnlich gewesen wäre... Das war eine Fährte, die aufzunehmen sich lohnte!

Leblanc machte den Oberinspektor Pollard durch allerlei Andeutungen gespannt, und als dieser ihn dringend bat, in dienstlicher Beziehung offen und mitteilsam zu sein, da steckte der Detektiv ein beleidigtes und höhnisches Gesicht auf und behauptete, zur Stunde noch nicht das geringste zu wissen.

„Mein lieber Leblanc,“ bettelte Pollard, „ich muß damit rechnen, jeden Tag zum Präfekten befohlen zu werden. Was soll ich da sagen? Mir sitzt der Strick an der Gurgel!“

„Nehmen Sie ihn s e l b s t ab, wenn Sie es können,“ sagte Leblanc, der das eine Ende des Stricks in der Hand zu halten vermeinte.

Nach abermals zwei Tagen hatte Leblanc, der eine rege Tätigkeit entfaltete und ansehnliche Spesen berechnete, ermittelt, daß Encima Soberbia im östlichen Paris lebe, und zwar im Boulevard Voltaire, unmittelbar neben der Place de la Nation. Eine wenig gemütliche Gegend —, dachte er sich, aber sie wird Grund genug haben, sich dort verborgen zu halten. Er suchte das Viertel auf, stellte das Haus fest und installierte sich in einer Kneipe mittleren Ranges, die die Hausfront zierte. Niemand kannte ihn hier, und als er schon am ersten Abend Zeuge einer gefährlichen Schlägerei wurde, hütete er sich, einzugreifen.

„Junger Mann,“ sagte der Wirt zu ihm, „Sie sind erst zugezogen in der Straße, wie? Es ist selten, daß jemand an solcher Geschichte unbeteiligt bleibt!“

Leblanc half, die beiden Hauptgegner zu verbinden; sie bluteten aus unzähligen Schrammen und Rissen und verwandelten das Gasthaus in eine blutbesudelte Schlachtstätte.

„Ach,“ sagte er, während er ein Taschentuch zerriß, „ich habe a u c h meine Wunden, man sieht sie bloß nicht!“

„Schau an,“ mischte sich die Wirtin ein, „Wunden, die man nicht sieht! Wo sitzt denn das Schmerzchen, he? Sagen Sie's mir, junger Mann . . . Vielleicht weiß ich einen guten Schnaps dafür!“

Etwas später am Abend klopfte ihm die Wirtin wieder auf die Schulter. „Nun schießen Sie los, mein Bramarbas,“ sagte sie und setzte sich an seine Seite, „sitzt's links oder rechts, he? Oben oder unten?“

„Mitten drin,“ sagte Leblanc bleiern schwer.

„Und wie heißt sie . . .? Ist sie aus der Gegend?“

Diese Frage brachte Leblanc auf den neuen Weg; sonderbar, dachte er, daß ich immer die Anregungen von andern bekomme . . . „Ja,“ sagte er laut, „sie ist aus der Gegend, sogar aus dem Hause, aber verraten Sie mich nicht, nein? Wer kann schließlich dafür, nicht wahr?“

„Aus dem Hause?“ fragte die Alte. Und dann huschte ein Verstehen über ihr Gesicht; sie nickte: „Ich weiß schon, die Spinöse da oben, die neue, was?“

„Die Tänzerin“, bestätigte Leblanc.



Die Wirtin deutete mit ihrem gekrümmten Zeigefinger auf die menschenleere Straße hinaus; der Boulevard war dunkel, und Leblanc konnte die Personen, die langsam vorübergingen, mit seinem geblendeten Auge nicht erkennen.

„Ach — die . . .," sagte die Wirtin sehr gedehnt, „ja . . . die . . .!"

„Hat sie noch den Dicken bei sich?" forschte Leblanc mit betrübter Miene.

„Ja, hören Sie mal," sagte die Wirtin, „was ist das eigentlich mit dem Dickbauch? Ich sehe ihn bloß abends, ganz spät, dann geht sie mit ihm zum Platz hinunter . . . Er geht auf Stöcken . . . Ganz langsam . . . Und immer so um die elfte Stunde herum . . . Ich frage vor ein paar Tagen die Portierfrau, — ach, sagt sie, der Dicke ist halblahm, und er geniert sich so am Tage, da geht er nachts spazieren, damit die Beine sich wieder einlaufen. So sagt sie. Sie kennen die Leute also? Sind sie verheiratet?"

„Das gerade nicht", erwiderte Leblanc, dessen Herz vor Freuden bis in den Hals hinauf pochte. „Sonst würde ich ja nicht hinter der Frau her sein . . . Sie ist mir verpflichtet, müssen Sie wissen . . . Aber ich lasse sie nicht aus dem Auge . . . Wann kommen die beiden denn in der Regel herunter?"

„So um Uhre zehn oder halbelf, junger Mann, manchmal auch . . . sehen Sie, da! da!"

Die Wirtin deutete mit ihrem gekrümmten Zeigefinger auf die menschenleere Straße hinaus; der Boulevard war dunkel, und Leblanc konnte die Personen, die langsam vorübergingen, mit seinem geblendeten Auge nicht erkennen. Nur undeutliche Umrisse sah er.

„Da —, da!" wiederholte die Wirtin und deutete noch immer hinaus. „Das sind sie, gehen Sie hinaus — — sie sehen herein, junger Mann! Sprechen Sie sie an! Sie werden den Dicken doch ausstechen!"

„Nehmen Sie die Hand herunter," schalt Leblanc, als die Frau an seiner Seite sich gar nicht wieder beruhigen wollte. Und jetzt bemerkte er auch, daß die beiden Personen auf den Vorgang hinter dem Fenster aufmerksam geworden waren. „Nehmen Sie die Hand herunter, — uns soll niemand beobachten."

In diesem Augenblick setzte sich der „halblahme" Dickbauch auf der Straße trotz seiner beiderseitigen Stöcke in lebhaftere Bewegung. Und mit ihm die Dame, die nur Encima Soberbia sein konnte. Leblanc sprang auf und stürzte auf die Tür zu.

„Ein Viertel Wein!" — brüllte ihn der Wirt an. „Erst bezahlen, junger Mann!"

Leblanc griff im Laufen in die Tasche und warf ein Geldstück auf den Fußboden, irgendeins. Dann setzte er auf die Straße, die still und dunkel dalag. Aus einem offenen Fenster schlug eine Standuhr dünne Schläge, — es mochte zehn Uhr sein...

Wo aber waren der Bankier — und seine Freundin.

Der Platz der Nation lag im Scheine sorgfältig berechneter Flammen spärlich beleuchtet da, einige Fuhrwerke glitten im Scheine der Lampen dahin...

Von den beiden Flüchtlingen keine Spur.

„Sie werden nie zurückkehren," stöhnte Leblanc. „Diese verrückte Alte hat mir alles verdorben!"

„Sind hier eben eine Dame und ein Herr in einen Wagen eingestiegen?"



Und er begann unvermittelt zu laufen, in der Richtung auf den Platz zu, weil er dort Autotaxen vermutete. Ein einziger Wagen hielt drüben. Er rannte auf ihn zu und brüllte den Chauffeur an: „Sind hier eben eine Dame und ein Herr, ein Dicker, in einen Wagen eingestiegen?"

Der Chauffeur deutete nach dem Stadtinnern zu.

„Herrgott," brüllte Leblanc, „können Sie nicht antworten? Haben Sie gehört, wohin die beiden wollten?"

„Ins Tabarin, Herr!" lallte der Kutscher.

„Ins Tabarin, — ins Tabarin," dachte Leblanc, was sollen sie im Ballsaal...? Er, der auffallend korpulente, steckbrieflich verfolgte Bankrotteur... und sie..., aber ja, sie ist ja Tänzerin!" — Und er stieg in die Autotaxe und rief dem Kutscher zu: „Los, auch ins Tabarin, Mann! Und so schnell wie möglich!"

Das Auto ratterte durch die Straßen und setzte Leblanc vor dem Ballhaus ab; der Geschäftsführer des „Tabarin führte den Kommissar durch alle Räume des Unternehmens, — es war vergebens. „Vielleicht sind die Herrschaften unterwegs ausgestiegen," sagte er vertröstend.

„Ich habe auch schon daran gedacht," nickte Leblanc und verabschiedete sich.

Dann fuhr er zum Boulevard Voltaire zurück; die Kneipe war noch offen. Auch die Wirtin war noch munter. Als sie Leblancs ansichtig wurde, erhob sie sich: „Aber junger Mann, wer wird denn gleich so wild sein!"

„Sie haben mir alles verdorben," wollte Leblanc schelten.

„Nun hören Sie aber auf," knurrte die Frau. „Sie rennen weg und werfen ein Zehnfrankstück auf den Fußboden! Kaum sind Sie draußen verschwunden, kommt der Dicke wieder mit ihr zurück . . . Beide gehen hinauf in ihr Zimmer. Nach fünf Minuten kommen sie wieder herunter, und sehen nach rechts und nach links . . . Ich hinaus zu ihnen. ‚Meine Dame', sage ich, ‚der Herr sucht Sie . . . er ist eben zum Platz hinuntergelaufen! Warten Sie doch ein wenig, er wird gleich zurückkommen!' Da sagt der Dickwanst: ‚Ach, da werden wir ihm nachfahren, komm', Sarafina!' und weg sind sie . . ."

„Mit Gepäck, ja?' fragte Leblanc.

„Mit einem kleinen Koffer nur," lächelte die Wirtin.

„Es ist gut," brummte Leblanc, „ich werde sie finden! Auf Wiedersehen, gute Frau!"

Und wütend ging er abermals zur Place de la Nation hinüber.

Eine Kirchturm-Uhr schlug irgendwo einen Schlag, Mitternacht war vorüber . . .

Es war ärgerlich, es war hundsgemein: — aber Leblanc hatte selbst schuld: wozu ersann er das Märchen von der unglücklichen Liebe? Jeder andere Kriminalist hätte sich vermutlich als Beamter bei der Wirtin ausgewiesen, und die Wirtin wäre darauf eingegangen. Aber Herr Richard Leblanc mußte seinen persönlichen Weg einschlagen! Und nun hatte er die Quittung dafür. Nun konnte er wieder von vorn anfangen mit dem Suchen. Mehr noch: unzweifelhaft würde Sabadell jetzt doch Paris verlassen, da er jemand auf seiner Fährte wußte, und jedes Auffinden war nur noch ein Folge des Zufalles.

O, er mußte die Hilfe Celeste Richepins in Anspruch nehmen, — es ging nicht anders. Er mußte mit ihr frei und offen reden: wie kommst du zu Sabadell . . . und was hast du gemein mit ihm?

Unruhig verbrachte Leblanc die Nacht; um fünf Uhr früh stand er schon am Nordbahnhof und instruierte persönlich die Bahnhofswache, um ½6 war er am Quai d'Orsay-Bahnhof und wiederholte hier die Instruktion. Zerschlagen kam er zurück und legte sich noch einmal nieder. Um ½9 Uhr brachte Frau Tuftar, die prachtvolle Wirtschafterin, die Post ins Arbeitszimmer; Leblanc erwachte im Klubsessel, — er fühlte sich gerädert und gevierteilt. Mit blinzelnden Augen durchflog er die Post —, und er warf einen rosafarbenen Brief zur Seite: ausgerechnet heute mußte sich Anne Cédraille anmelden: in Quimper hatte der Regen eingesetzt, und die Saison in Naftes hatte noch nicht wieder begonnen, „also komme ich zu dir, du Herzensjunge," schrieb sie. „Du wirst viel Zeit für mich übrig haben müssen, denn ich war seit zwei Jahren nicht mehr in Paris!"

Leblanc lachte verärgert: viel Zeit für Anne Cédraille . . . Und seine Karriere? Diese Weiber, — diese Weiber!

So fiel ihm wieder ein, daß er zu Celeste gehen wollte. Frau Tufftar brachte das Frühstück; ohne Genuss nahm der Kommissar es zu sich. Dann fuhr er zu Madame Richepin.

„O —, sie ist nicht auf," empfing ihn schon die Zofe.

„Es ist gleich zehn, mein Kind," sagte Leblanc. „Warum ist Madame so im Rückstand? Ist sie wieder spät heimgekommen?"

Die Zofe lächelte: „Madame war gar nicht weg, mein Herr . . . Aber das Telefon ging noch so spät . . . Und da kam noch Besuch . ."

„Schau, schau," nickte Leblanc. „Ja, die Falter fliegen zu verschiedenen Zeiten . . . Jedenfalls gehen Sie hinter, mein Kind, und sagen Sie Madame, ich ließe mich nicht abweisen, würde aber selbstverständlich bis nach dem Bad warten."

Das Mädchen verschwand, und Leblanc setzte sich in einen hochlehnigen Polsterstuhl. Es schummerte in seinem Gehirn ein wenig, — er dämmerte zwischen Wachen und Schlaf dahin und grübelte in lichten Augenblicken darüber nach, wie sonderbar und verletzend es doch eigentlich sei, daß er heute im Vorzimmer von Madame warten müsse, während noch vor zwei Monaten . . .

O, dieser niederträchtige, gemeine Pollard!

Eigentlich sollte dieser gewissenlose Cretin sich ruhig das Genick brechen! Und Radeau auch! Wer wohl heute nacht angerufen hatte . . . und dann gekommen war?

Wer wohl . . .? Am Ende gar Radeau?

„Madame bittet, der Herr möchte warten", meldete die Zofe.

Leblanc richtete sich auf: „Kommen Sie her, Kindchen," sagte er blinzelnd. Und als die Kleine vor ihm stand, lächelte er gewinnend: „Sie wissen, daß Madame und ich uns nahestanden, nicht wahr? Nun ja . . ." Und er fiel ins vertrauliche Duzen zurück: „Sieh mal, ich möchte gerne wissen, ob heute nacht Herr Radeau angerufen hat . . . oder wer sonst?"

„Ich weiß es nicht," sagte das Mädchen. „Madame ist selbst öffnen gegangen."

Leblanc schnalzte vernehmlich: „So so . . ., ja dann! Haben Sie nicht die Garderobe draußen hängen sehen? Um wieviel Uhr war es?"

„So gegen ein Uhr."

„Hm . . . und die Garderobe? Wann ging der Herr wieder fort, mein Kleines? Ich sage Madame nicht wieder, was Du mir erzählst!"

„Er ging schon nach einer Viertelstunde," sagte das Mädchen.

„So schnell?" Leblanc stutzte, und er wurde nachdenklich. Und dann wurde er mit einem Schlage ganz munter und ganz lebhaft. „Die Garderobe, mein Kleines," mahnte er, „wie sah die aus? Sprich, sprich!"

„Ich habe keine Garderobe gesehen," erwiderte das Mädchen, „ich sagte schon, Madame ging selbst hinunter."

„Und draußen — im Vestibül, mein Kind, stand da nicht etwas, was nicht dorthin gehört, ein Gepäck meinetwegen . . . oder so was?"

„Ach ja," besann sich die Zofe, „ein kleiner gelber Handkoffer . . . Ich dachte, Madame hat ihn hingestellt . . . Warten Sie, Herr, ich werde nachsehen, ob er noch da ist . . ."

Sie verschwand und kam kopfschüttelnd zurück: „Der Koffer ist fort, mein Herr . . . Wirklich!"

Leblanc nickte aufatmend: „Es ist gut mein Kind . . . Hier haben Sie etwas für Ihre Erinne-



Madame Richepin schob wieder ein Schulterbändchen in die Höhe, und Leblanc platzte hart und unvermittelt heraus: „Haben denn Deine Reize gar keine Wirkung auf Henri Sabadell ausgeübt, meine Liebe?"

rung, — Sie brauchen Madame nichts zu sagen; ich verrate Sie nicht!"

Und nun wurde der Kommissar etwas ungeduldig, trotz des behaglichen, hochlehnigen Stuhles. Aber er hatte einen gewaltigen Schritt vorwärts getan — zur Entlarvung Celestes. Und er sonnte sich im voraus im Glanze eines ihm neuwinkenden Ruhmes...

Nach zwanzig Minuten ließ Madame Richepin ihn bitten: sie hatte sich nach dem Bade wieder niedergelegt und nahm soeben das kleine Frühstück ein. Bestrickend sah sie aus in ihrem morgenlichen Negligee, mit den von den weichen Schultern herabgleitenden Spitzenbändern und jenen Andeutungen, die für den Mann, und sei er noch so wissend, immer wieder bezaubernd sind. Sie reichte Leblanc die Hand zum Kusse, und der Kommissar ließ sich einen kurzen Augenblick dem Gefühl hin, daß er nur den Arm auszustrecken brauchte, um wieder von allem Besitz zu nehmen. Dann aber dachte er mit der Beharrlichkeit des versessenen Strebers an seine Carriere, an den Ruhm des Erfolges, und er kehrte zu einer kühlen Verbindlichkeit zurück.

„Du bist sehr zeitig auf den Beinen," lächelte Celeste ihn an. „Und wie in früheren Zeiten gilt mir Dein erster Besuch, — das ist lieb von Dir, Richard!"

Er machte eine gleichgültige Bewegung, die überlegen sein sollte, und sagte mit einem markierten Gähnen: „Ich komme eben vom Boulevard Voltaire zurück — und dachte, — gehst Du bei Celeste vorbei!" Aufmerksam beobachtete er sie.

In ihrem hübschen Gesicht bewegte sich keine Muskel.

„Vom Boulevard Voltaire, — sagte ich..." wiederholte er hartnäckig.

Celeste lachte: „Nun ja doch..., ich habe gehört . . . Aber was weiß ich, wo der liegt? Hast Du dort gebummelt?"

Leblancs Sicherheit ging auf und davon. „Ich habe dort — nun, gebummelt auch...", sagte er. Und er wurde über seine Unentschlossenheit verwirrt. Madame Richepin schob wieder ein Schulterbändchen in die Höhe, — er ärgerte sich über diese Bewegung. Und er platzte hart und unvermittelt heraus: „Haben denn Deine Reize gar keine Wirkung auf Henri Sabadell ausgeübt, meine Liebe?"

Sie ließ die Tasse mit Schokolade sinken; große Augen starrten Leblanc an, — Augen, aus denen plötzliche Angst aufleuchtete. Wirklich: Celeste hatte sehr schöne Augen!

Leblanc trommelte mit dem Mittelfinger der rechten Hand auf dem Teetischchen, das ans Bett gerollt worden war. „Ja, ja," sagte er boshaf und niederträchtig. „Henri Sabadell wäre doch sonst nicht so schnell wieder gegangen.. heute nacht.."

„Was willst Du von mir?" fragte Celeste. „Sag es doch rund heraus — und quäle mich nicht erst lange... Ist er festgenommen, ja?"

Leblanc schwieg.

Und Celeste setzte das Täßchen auf den Tisch, um sich vorwärtsbeugen zu können, Leblanc entgegen, der keinen Blick von ihr ließ. „Sprich doch," bat sie ihn, „und wenn Du willst, verhafte mich... Was liegt an mir? Habt ihr ihn... Oder ist er entkommen..." Und da Leblanc immer noch nicht antwortete, fuhr sie in steigender Erregung fort: „Du hast ihn n i c h t, nicht wahr? Sag's doch! Ich sehe es Dir ja an! D u h a s t i h n n i c h t! Er ist entwischt, gottseidank ist er enwischt... Was hetzt ihr ihn denn noch? Genügt euch denn sein Elend nicht?"

„Er hat vierhunderttausend Franken auf dem Gewissen, meine Teure," sagte Leblanc schneidend. „Das heißt, er hat etwa vierhundert Sparer um ihr Geld gebracht..."

„Mich auch..." stöhnte Celeste.

„Nun — Dich..." sagte Leblanc geringschätzig, verächtlich. „Dich hat er b e s c h w a t z t . . ., Du läßt Dich ja von jedem Hansnarren beschwatzen . . . Wieviel hast Du eigentlich eingebüßt?"

„Das ist doch ganz gleichgültig!"

„Verzeihung, nein, — meine Teure. Deine Forderung ist angemeldet, wie?"

Celeste schüttelte den Kopf.

Leblanc lehnte sich auf seinem Stuhl zurück: das war ja großartig! Hier saß noch eine betrogene Clientin, die Masse der Schulden erhöhte sich also noch! Aber es ging nicht an, daß Madame Richepin ihre Forderung nicht geltend machte; wenn Sabadell nun verhaftet würde, mußte der Konkurs möglichst groß dastehen! Damit gewann seine Arbeit an Bedeutung — und wurde Sabadell umso strafwürdiger. Blitzschnell gingen Leblanc diese selbstverständlichen Ueberlegungen durch den Kopf. „Also — wie hoch sind Deine Forderungen?" wiederholte er seine Frage.

Da lächelte ihn Celeste unter Tränen an: „Ich habe keine Forderungen an ihn," sagte sie.

Du hast Geld verloren, behauptetest Du soeben!" widersprach er versessen.

„Ja, — und das, das er mir v e r s p r o c h e n hatte," nickte sie, noch immer mit feuchten Augen lächelnd.

Leblanc machte sein hämischstes Gesicht: „Hm hm... Und wohin ist er geflohen, was?"

„Suche ihn!"

Ratlos betrachtete Leblanc seine einstige Freundin.

„Suche ihn!" forderte sie ihn nochmals auf.

‚Wenn ich sie jetzt aus dem Bett heraus festnehme', überlegte Leblanc, ‚so ist eigentlich nichts damit gewonnen. Ich hätte die Verhaftung schon vor drei oder vier Tagen mit demselben Recht durchführen können. Aber dann erreiche ich gerade, was ich vermeiden will... und was Pollard und Radeau vermeiden

müssen . . ., nämlich: daß Pollards Verfehlung bekannt wird. Dieser verwünschte Pollard! Immer steht er meiner Carriere im Wege!'

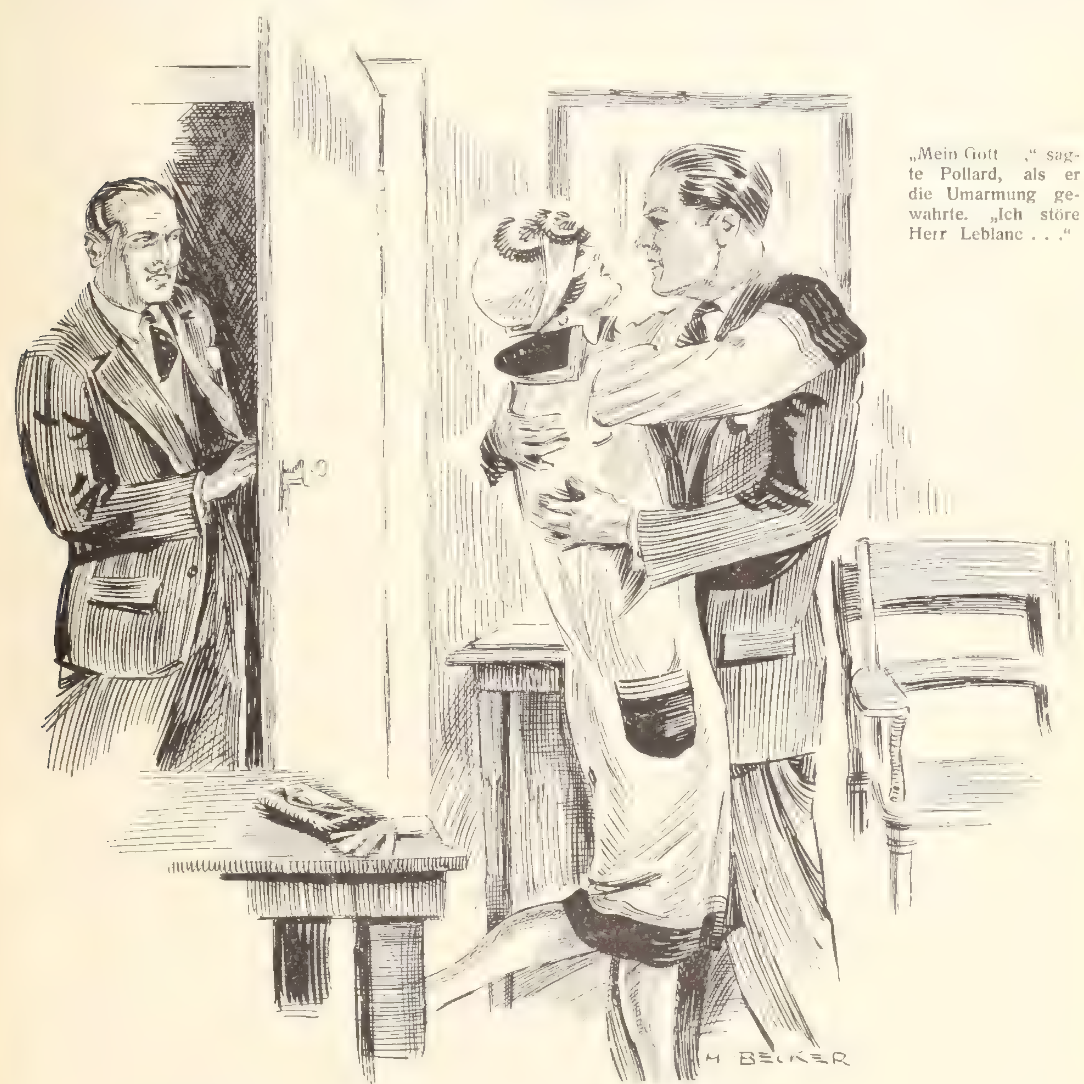
„Und mich willst Du auch nicht festsetzen?" fragte Celeste Richepin leise in seine Gedanken hinein.

Er lachte auf: „Warte nur, mein Täubchen . . Vielleicht morgen, — vielleicht mit Deinen Freunden Pollard und Radeau zusammen!"

betrat er seinen Flur, als ihm Guémin entgegenkam und ihm eine Frühzeitung unter die Nase hielt. „Eben komme ich vom Oberinspektor," sagte er. „Man sprach dort von Ihnen und zeigte mir diese Notiz."

„Was ist es denn?" fragte Leblanc.

„Hier steht's," machte ihn Guémin aufmerksam.



„Mein Gott . . ," sagte Pollard, als er die Umarmung gewahrte. „Ich störe Herr Leblanc . . ."

Und dann ging er . . .

Wieder war er keinen Schritt weiter gelangt. Er warf sich in ein Auto und fuhr die Bahnhöfe ab; nirgends war Sabadell bemerkt worden. Am Nordbahnhof sagte man ihm: „Die Chausseen sind ja frei, Herr Kommissar! Seit wann geht denn ein Defraudant mit der Bahn ab?"

„Haben Sie meinen Dank für Ihre neue Weisheit," erwiderte Leblanc verdrossen.

Und dann fuhr er ins Büro. Kaum aber

Und Leblanc las:

Was macht das Verfahren gegen
Henri Sabadell?

„Es ist befremdend, daß über die Verfolgung Henri Sabadells auch kein Sterbenswörtlein mehr verlautet. Wie wir durch Mittelsleute erfahren, ist die Untersuchung des Fallissements an die zuständige Gerichtsstelle abgegeben, — die polizeiliche Verfolgung Sabadells jedoch Herrn Richard Leblanc übertragen wor-

den. Wir wissen nicht, ob dies ein glücklicher Griff war: nach unserer Meinung ist Herr Leblanc nicht der Mann, der für die Verfolgung eines so geriebenen Gauners in Betracht kam. Wir werden sehen, ob unsere Auffassung durch den Gang der Ereignisse bestätigt wird."

Kommissar Guémin sah seinem Kollegen abwartend ins Gesicht. „Ein tolles Stück, was?" fragte er lauernd.

„Und was sagt Pollard?" erkundigte sich Leblanc.

„Er sagte: — darf ich's Ihnen verraten, Herr Kollege?"

Leblanc biß die Zähne zusammen: „Sagen Sie's!"

Er sagte: — der Leblanc wird bald ausgespielt haben!"

Leblanc war weiß bis an die Lippen geworden. Er räusperte sich: „So?" Und dann gab er Guémin die Zeitung zurück. „Ich gehe sofort zu Pollard!" nickte er.

Einige Minuten ging er auf und ab in seinem Zimmer, dann ließ er sich mit dem Vorgesetzten verbinden. Pollard hatte das Dienstgebäude verlassen. Voller Unruhe wartete Leblanc. Es wurde ein Uhr, zwei Uhr, — Pollard kam nicht wieder. Leblanc ließ sich mit Radeau verbinden, — der war sehr ungehalten: „Was wollen Sie denn von mir?" krähte Radeau. „Pollard ist majorenn, ich passe auf ihn nicht auf!"

Kurz nach zwei Uhr wurde bei Leblanc eine Dame gemeldet, es war Anne Cédraille aus Quimper. Leblanc fuhr aus der Haut vor Wut: „Wie kommst Du hierher?" schrie er. „Warte zuhause auf mich! Du machst mich unmöglich!"

„Aber, mein Herzensbub," sagte Anne bestürzt, „kennst Du mich denn nicht wieder?"

Leblanc fuhr sich mit den Fingern in die Haare: „Ich überlege Steckbriefe... und da kommst Du dazwischen! Polizei ist Dienst, meine Holde! Geh nachhause, zu mir... Melde Dich bei der Tufftar, — das ist meine Doncella! Mach Dich für den Abend fertig! Ich geh mit Dir, wohin Du willst, aber lasse mich jetzt nachdenken und arbeiten..."

Anne sah aus verwunderten Augen zu ihrem „Herzensbub" auf, streckte dann die Arme aus und hängte sich an seinen Hals. In diesem Moment öffnete sich die Tür: Pollard stand draußen. Er kam eben von der Straße und wollte nach Leblanc sehen.

„Mein Gott —," sagte er, als er die Umarmung gewahrte. „Ich störe Herr Leblanc..." Und er wollte die Tür wieder schließen. Aber schon hatte sich Leblanc von Annes Armen befreit. „Herr Pollard," sagte er, während er den Abglanz einer dienstlichen Haltung einnahm, „ich stehe zur Verfügung..."

Pollard lächelte sehr nett: „Wollen Sie mich nicht vorstellen, mein lieber Herr Leblanc? — Eine Nichte, vermute ich...

„Ganz recht, eine Nichte, —" sagte Leblanc beflissen, „Fräulein Anne Cédraille, eine Verwandte mütterlichseits..."

„Aus Quimper —?" lächelte Pollard.

Und ehe Leblanc noch leugnen konnte, nickte Fräulein Cédraille Herrn Pollard an: „Sie wissen schon mein Herr?"

„Ich heiße Pollard," sagte der Oberinspektor und verbeugte sich. Und er reichte der Provinzialin die Hand: „Ich habe jetzt mit Ihrem Herrn Vetter... oder was er ist... eine dienstliche Unterhaltung . . ., aber ich würde mich freuen, wenn Sie mir einmal mit ihm die Ehre gäben, mein verehrtes Fräulein! Ich sage gerne: auf Wiedersehen!"

„Auf Wiedersehen!" lachte Anne Cédraille.

Und Leblanc folgte zornbeschwert seinem Oberinspektor in dessen Arbeitszimmer. Dort wurde Pollards Gesicht ernst und streng. „Was haben Sie mir zu melden, Herr Leblanc?" fragte er und deutete auf den Stuhl, der für Besucher jeglicher Art bereitstand. Es war ein Symptom, daß Pollard nicht auf das rote Plüschsofa deutete: dort durften nur die Gäste Platz nehmen, die ein besonderes Vertrauen genossen. Dienstliche Gespräche, bei denen private Empfindungen zu schweigen hatten, wurden auf gewöhnlichen Stühlen erledigt.

Leblancs Zorn ließ nach, als er auf diese Weise merkte, daß ein Ereignis einschneidender Art eingetreten sein mußte. Er wurde wieder unsicher in seinem Grimm und erachtete die Vorsicht als den besten Teil im Verkehr mit dem Vorgesetzten.

„Was haben Sie mir zu melden?" fragte Pollard abermals, indem er sich vor seinem Schreibtisch niederließ.

„Ich möchte damit beginnen," sagte Leblanc ganz zahm, „daß ich heute früh bei Madame Richepin war und ihr ins Gesicht sagen konnte, Sabadell habe sie heute nacht um ein Uhr besucht!"

Pollard nickte: „Und weiter!"

Leblanc sah in Pollards gerötetes Gesicht, das auf nichts Gutes schließen ließ. ‚Mein Gott', dachte er, ‚wenn er etwas gegen mich hat, mag er's bald sagen. Es ist ja ekelhaft, den Skandal immer drohen zu sehen. Jedenfalls habe ich mir nichts vorzuwerfen, hingegen... er...'

Pollard sah mit einem stechenden Blick zu Leblanc hinüber: „Sie pausieren etwas länglich, Herr Leblanc," sagte er mit Schärfe „Was also gibt es sonst noch? Fassen Sie sich kurz!"

Leblanc nickte: „Ganz kurz, Herr Pollard. Ich hatte Sabadells Spur bis zum Boulevard Voltaire verfolgt und hätte ihn beinahe verhaftet, als er mir durch die Schuld einer Gastwirtin entwischte. Ich entdeckte die Spur wieder bei Madame Richepin..."

Pollard schnitt die knappen Ausführungen mit einer schnellen Handbewegung ab: „Das ist alles, ja?"

„Jawohl!"

Pollard nickte: „Ich freue mich, daß Sie heute nicht mehr von Celeste sprechen, sondern von Medame Richepin! Ich bitte Sie, bei dieser Ausdrucksweise zu bleiben."

Ueber Leblancs Rücken lief es eiskalt. Der Atem stockte ihm, als er sich zu sagen bemühte: „Gerne, Herr Pollard!"

Und der Oberinspektor nickte befriedigt, um dann fortzufahren: „Ich war soeben bei Madame Richepin... Sie hat mir erzählt, wie Sie sich benommen haben, — einfach skandalös... Einfach skandalös, mein Herr!"

Leblanc in seiner Ehre als Kavalier gekränkt, erhob sich. Und auch Pollard stand auf. Er gab seiner Stimme mehr Kraft, um Leblanc schonungslose Wahrheiten ins Gesicht zu werfen: „Jawohl! Oder wollen Sie leugnen, daß Sie Madame Richepin wie eine Kokotte behandelt haben, Herr? Lassen Sie das den Präfekten erfahren, dann sind Sie als Beamter erledigt! Sie wußten wohl nicht, wen Sie vor sich haben, wie?"

„Verzeihen Sie..." sagte Leblanc schüchtern.

„Schweigen Sie," donnerte nun Pollard, der seine ganze Traurigkeit der letzten Woche vergessen, ausgestrichen zu haben schien. „Sie haben nicht ungefragt zu reden, merken Sie sich das! Sie sind wie ein Dilettant umhergetappt, wie ein Blinder! Man erkundigt sich, ehe man unglückliche Auftritte inszeniert, nach den Persönlichkeiten, Herr! Das sollten Sie wissen.."

„Nun ja —" lallte Leblanc.

Diese Hilflosigkeit deutete Pollard an, daß ein weiterer Stimmenaufwand nicht mehr nötig sei; Leblanc war gezähmt. Also machte er eine Pause, strich sich eine Haarsträhne aus der Stirn, setzte sich wieder und sagte zu Leblanc: „Nehmen Sie Platz, Herr! Ich muß mich beherrschen, so sehr habe ich mich über Sie aufgeregt! Was habe ich nicht beim Präfekten Ihretwegen zu hören bekommen! Ich habe Sie herausgestrichen, indem ich auf Ihre früheren Dienste hinwies, — nun, es hat geholfen; er will Sie noch einmal dulden. Das bleibt ganz unter uns! Sie haben mir viel Aerger verursacht."

„Aber — wieso?" stammelte Leblanc, der heiß und kalt zu transpirieren begann.

„Ja, sehen Sie," sagte Pollard, Madame Richepin ist eine geborene Charté, eine geborene Celeste Charté. Hören Sie gut zu! Fräulein Charté hat einen Stiefbruder mütterlichseits: ihre Mutter war in erster Ehe mit einem gewissen Sabadell verheiratet, — mit Emile Sabadell..."

„O Gott," stöhnte Leblanc.

„Hören Sie weiter," sagte Pollard. „Henri Sabadell ist Celestes Stiefbruder, den sie zärtlich liebt. Sowohl Sabadell wie auch Madame Richepin sind sehr bemittelt, nur hat Sabadell viel eingebüßt. So kam er in Konkurs, und Celeste konnte ihm nicht beispringen, weil ihr Geld festgelegt ist. Um Sabadell zu halten, hat sie — alles das wußte ich auch nicht, lieber Leblanc! — hat sie seine Flucht begünstigt; Sabadell arbeitete also im Geheimen weiter, um Gelder seiner Schwester flüssig zu machen. Das ist ihm gestern gelungen; heute morgen hat er auf dem Gericht die Summe von vierhunderttausend und etlichen Franken hinterlegt."

„Das Verfahren ist also eingestellt, wie?"

„Jawohl, mein lieber Leblanc... Die Familie Charté hat überhaupt ein sehr starkes Zusammengehörigkeitsgefühl," plauderte Pollard weiter. „Henri Sabadell wurde in seinen schweren Stunden von seiner wirklichen Schwester begleitet, von Serafina Charté, die unter dem Namen Encima Soberbia als Tänzerin bekannt geworden ist..."

„Es ist rührend," sagte Leblanc. „Eigentlich ist in dieser moralischen Familie Madame Richepin die unmoralischste, wie mir scheint?"

Pollard lächelte vor sich hin: „Sie ist die bemitteltste," sagte er. „Und ihr gehört fortan auch die Bank von Sabadell... Vielleicht ein sehr tüchtiger Schachzug dieser seltsamen Frau!"

„Aber die Summe, die Radeau der Frau Richepin vorschoß," fragte Leblanc, der bei klaren Sachen nie einen Punkt aus dem Auge verlor. „Was hat Frau Richepin mit der Summe angefangen?"


„Schweigen Sie," donnerte Pollard

„Sie hat es mir heute vormittag gebeichtet," sagte Pollard. „Es waren Stempelgebühren für eine Vollmacht... Und Celeste hatte keinen Centime bares Geld zuhause..."

„Wirklich... rührend," sagte Leblanc. „Es ist nur schade, daß unter diesen Verhältnissen eine Carriere so außerordentlich schwer ist! Wohin soll man gelangen, wenn die Diebe ehrlich werden — und die Polizisten sich an der Sanierungen der bankerotten Bankhäuser beteiligen?"

Pollard sah den Kommissar Richard Leblanc aufmerksam an. „Ja —", sagte er mit singender Stimme. Und als sei ihm plötzlich ein Einfall gekommen, reichte er Leblanc die Hand: „Wissen Sie, sprechen wir einmal ganz privat darüber, ja? Kommen wir mal heute oder morgen abend zusammen... Und bringen Sie, selbstverständlich, Ihre hübsche Nichte aus Quimper mit, ja?"

Leblanc wurde blaß, aber er dachte an seine Carriere, und er sagte mit liebenswürdiger, lächelnder Miene: „Aber natürlich, Herr Pollard... Meine Nichte wird sich sehr freuen..."



Tamara:

1. Zufälle?



Wenn ich's mir recht überlege, so hat der große schlanke Herr, der mir neulich erzählte, es gäbe keine Zufälle, durchaus recht: auf den Willen kommt es an. Man setzt sich mit irgendeinem Lebensziel, mit einer Lebensaufgabe leichter durch, wenn man diese Stunde um Stunde vor Augen behält, wenn man ihr ununterbrochen nachstrebt und seinen letzten Ehrgeiz darin setzt, sein Licht der Mitwelt gegenüber nicht unter den Scheffel zu stellen.

Und trotzdem: was hilft aller Ehrgeiz, was hilft alles Zielbewußtsein, wenn ihm nicht der Zufall zu Hilfe kommt? Da kann man sich das Kühnste oder das Bescheidenste vornehmen, man kann zu Hinz und zu Kunz laufen, überall kann man Reden schwingen und wie ein Cicero redivivus von unbedingt nötigen Reformen sprechen . . ., und doch kommt man keinen Schritt weiter, wenn einem nicht der Zufall, der günstige Zufall, die Hand bietet. Also hat der große schlanke Herr eigentlich unrecht — und ich habe recht!

So vor allem, wenn ich daran denke, daß ich zwar von jeher den Wunsch hatte, mich einmal in einer Bombenrolle kinematographiert zu sehen, ich aber erst rund sechs oder acht günstige Konjunkturen, an denen ich keine Schuld trug, ausnutzen mußte, ehe mein Name im ersten Kinoprogramm gedruckt war. Wie ist's mir denn mit der Malerei ergangen? Mein Vater war ein angesehener Kunstmaler, und er behauptete, daß ich von ihm eine gewisse Leichtigkeit des Sehens und der Wiedergabe in Farben geerbt hätte. Gewiß, ich zeichne heute noch, ich pinsele, — es gibt sogar galante Bekannte, liebenswürdige Freunde, welche behaupten, daß ich in einer bestimmten Ausdrucksrichtung der modernen Malerei unbedingt Ansehnliches leisten würde . . ., und trotzdem habe ich mich nie sozusagen hauptberuflich mit dem Pinsel befaßt, sondern habe stets den kinematographischen Film im Auge behalten.

Und da komme ich nun eines Tages durch einen Bekannten, der nichts mit dem Film zu tun hat, mit Herrn Zelnik zusammen, besuchte ihn im Theater in der Königgrätzer Straße, besuchte ihn in seinem Bureau, mußte, was er vormachte, nachmachen, — und hatte dann eine ganz kleine Rolle im nächsten Film zu spielen.

Das war unbedingt ein Zufall, und er führte mich im Grunde genommen keinen Schritt weiter in meiner Sehnsucht. Ich mimte mehrere Monate später, natürlich immer noch blutjung, in Zürich am Theater und lernte dort mit Gilda Lange einige Italiener kennen, denen etliche Photos von mir gefielen. Diese Italiener waren Filmmenschen, die gleichfalls durch Zufall nach Zürich gekommen waren. Ich hatte sie längst vergessen, da erreichte mich nach einem halben Jahr die Aufforderung, nach Rom zu kommen und die Hauptrolle in dem Film „Pantera di Neve" zu spielen.

Der Film ging vorüber, ich stand wieder ohne Verbindung da; Mitarbeiter der „Uci"



(Phot.: Oertel) TAMARA

entdeckten dann meine Erstleistung in einem Kino in Tripolis — und holten mich aus der römischen Vergessenheit, aus der Versenkung des Nichtstuns zu einer neuen Rolle hervor: der Film hieß „Liberazione".

Ich kam nach Deutschland zurück, vertrieb mir die Zeit mit Malen und Warten und kam endlich, ohne daß ich in meiner Geduld aggressiv geworden wäre, zu einigen kleinen Filmaufträgen, die längst vergessen und begraben sind. Die „Jagd nach dem Tod" hieß der eine Versuch, dann schrieb mir jemand aus Mailand, wo man eine Ibsen-Verfilmung „Die Frau vom Meere" vorhatte, — und hinterher war ich abermals in der Versenkung verschwunden.

Und nun kam der letzte Zufall, allem Anschein nach bisher der entscheidendste. Ich hatte mich in einem Berliner Atelier photographieren lassen, und just bei demselben Photographen muß sich Direktor Neumann, der Schöpfer des „Inri"-Films, mit seiner Tochter zum Porträt einstellen. Er sieht meine Photos, erfährt meine Adresse — und ich spiele den Oberon im „Sommernachtstraum". Ob's ein Erfolg ist oder nicht, spielt für mich keine Rolle, d. h. ob der Film ein Erfolg war. Allerdings glaube ich, daß der „Sommernachtstraum" gut abschnitt, aber der Zufall hatte es mit mir persönlich noch günstiger gemeint; denn ich schnitt wahrscheinlich noch günstiger ab und bekam nunmehr endlich die Angebote, von denen ich bereits vor Jahren geträumt hatte.

Also, der Zufall ist's gewesen, denn hätte ich nicht in Zürich meine Amateurbilder gehabt, wäre mir Italien verschlossen geblieben, — hätte ich nicht einen Bekannten des Regisseurs Zelnik kennengelernt, hätte ich nie bei Zelnik gefilmt, — wäre ich nicht im Atelier Rieß photographiert worden, würde ich nie als Oberon herausgekommen sein . . .

Woraus sich ergibt, daß doch ich recht habe und nicht der bewußte Herr, der das Gegenteil behauptete.

2. Römische Tage

I.

Der Regen sickert aus undurchdringlichem Grau, — ich lehne mich in die Vettura zurück und lasse die nassen Hausfronten vorbeiziehen; nur Zipfel sehe ich von den Häusern; Fensterecken, Türecken, Mauerecken . . .

Und ich sehe Zipfel von den Menschen, — einmal ein paar eilende Füße, dann nasse, schlenkernde Hände, dann ein tropfendes Jackett . . .

Tamtamtam — tamtamtam — trottet das Pferd durch Rom, — ich sehe nur Zipfel der ewigen Stadt, — Zipfel, wie sie vor Jahrhunderten gleichfalls tropften, überliefen, rieselten, platschten und klatschten . . .

Und das ist Rom, — Rom trotz alledem . . .

Ich beuge mich vornüber, wie eine Gebirgswand ragt altes Gemäuer hoch, wie ein Berg steigt altes Gemäuer aufwärts . . . Der Kutscher deutet auf das Mauerwerk, stammelt Unverständliches, ich nicke, er fährt weiter . . .

Was das ist —, es ist ja so gleichgültig: es ist ein Ewigkeitsmonument, ein Denkmal aus Jahrhunderten, aus Jahrtausenden . . . Was weiß ich —! Das Mauerwerk ist ewig, ewig wie das blaue Meer, das jetzt vom Himmel herniedergraut, — ewig wie der Sand der Campagna, der jetzt Lehm ist, — ewig wie der Kreislauf der Natur . . .

Und ich lasse diese Ewigkeit unter strömendem Regen an mir vorbeihuschen, — Zipfel der Ewigkeit, Ecken von ihr . . . Zipfel und Ecken vom Unvergänglichen . . .

Und von den vergänglichen Menschen . . .

II.

Dann — der Himmel bricht auseinander, er zerreist, er birst, er zerspringt . . .

Und aus den gebrochenen Stellen lacht Bläue hervor, lacht das Paradies und glimmt heißer Goldglanz über. Wie war der Himmel so irdisch grau, — und wie strahlt das Paradies so unwirklich schön . . .

Und aus den Zipfeln werden ganze Bilder: die Menschen strecken Köpfe und Hände und Füße aus den Kleidern, sie lachen zur Sonne empor, sie beginnen mit lautem Zungenschlag ihre sonderbar weiche Sprache zu sprechen . . .

Und ich begreife, warum diese Menschen sich beim Regen verkriechen, wie scheue, spielerische Schmetterlinge.

Ach, dieses Volk der Kinder, der großen, großen, nie alternden, nie reifenden Kinder.

Das Paradies sendet heiße Freudenstrahlen aus dem blauen Aether, und die Menschen sitzen inmitten der Ewigkeitsdenkmäler, lachen und sind sorglos, sind kokett und schön, sind untätig und — ach ja, sie sind so überflüssig, so unsagbar überflüssig auf dieser Erde . . .

Und darum schauen sie auch stets ins Paradies hinauf . . .

Luxus? Ah bah! Das sind weltliche Dinge: man nimmt sie mit, wenn man sie hat, — aber man verlacht sie, wenn man sie nicht hat. Schönheit liegt im Lachen, im Wesen, im Glück, im Unbesorgtsein, im Sonnenglanz, in der Liebe . . .

Ja, in der Liebe, denn sie ist die untätigste, faulste Lebensregung des Menschen . . . Und sie ist ein Kind des Paradieses . . .

Eine seltsame Stadt, dieses Rom, — und ein seltsames Volk: die Römer . . .

Eroberung der Meerestiefen

Wenig wissen wir von den Geheimnissen und Wundern der Meerestiefen. Wenig haben wir aus diesen dunklen, unergründlichen Regionen zurückerobern können, was durch Katastrophen im Kampf mit Sturm und Wetter von ihnen verschlungen worden ist. Es klingt darum fast wie ein Märchen, ja es ist in der Tat eines; — ist ein Märchen, das mit Hilfe der Technik Wirklichkeit wird — wenn wir von einer Erfindung hören, die uns ermöglicht, in ganz erhebliche Tiefen der Ozeane vorzudringen und dort Forschungen, ja Hebung und Bergung versunkener Schätze vorzunehmen.

Der Firma Neufeldt und Kuhnke in Kiel ist es gelungen, einen Panzertaucherapparat herzustellen, mit dessen Hilfe es möglich ist, bis in eine Tiefe von 200 m vorzudringen und dort Arbeiten auszuführen. Dies war bisher nur in einer Tiefe von etwa 40 m möglich. Der Apparat, der aus Siemens-Martin-Stahl und Fundit-Aluminium erbaut wurde, überträgt den Druck des Wassers vom Körper des Tauchers auf den starren Taucheranzug. Trotzdem hat der Tauchende jede Bewegungsfreiheit, die er braucht.

Der Apparat gleicht einem ungelenken Ungetüm. Man glaubt, ein fabelhaftes Ungeheuer aus den dunkelsten Tiefen des Meeres vor sich zu haben. Seine obere Hälfte hat auch tatsächlich Aehnlichkeit mit dem Kommandoturm eines Unterseebootes. Der Rumpf besteht aus Ober- und Unterteil, die in Gürtelhöhe zusammengeschraubt werden. Der Oberteil hat vier Fenster aus starkem Preßhartglas; er enthält Griffe für die Signale zur Oberwelt, Ventile zur Bedienung des Apparates, Instrumente zur Messung von Druck und Temperatur und Beleuchtungskörper.



(Phot.: Emelka)

Der Taucher ist eingestiegen.

Die Gelenke gehorchen durch entsprechende Kugellager jeder Bewegung des „Insassen". Ein Sattelpolster gibt ihm bei Arbeitspausen bequeme Sitzgelegenheit.

Diese märchenhafte Ritterrüstung wird durch einen hochinteressanten Film der Eku (Kulturabteilung der Emelka - München) veranschaulicht. Die außerordentlich klare, alle Vorgänge plastisch widerspiegelnde Photographie (die von Operateur Gustav Weiß stammt) zeigt die ersten Tauchversuche, die im Sommer des letzten Jahres in den Tiefen des Walchensees gemacht wurden. Der Taucher gelangte bis zu einer Tiefe von 160 m, wo ihm allerhand schwierige Arbeitsexperimente gelangen.

Mit dieser Leistung ist bereits ein Weltrekord erreicht. Ein wichtiges Stück technischer Geschichte rollt sich vor unseren Augen ab. Der Walchensee wurde für diese Versuche namentlich darum gewählt, weil seine Ufer steil abfallen. Man muß nicht, wie auf der Nord- und Ostsee zuerst große Entfernungen zurücklegen und dabei riskieren, sich Sturm und Wetter auszusetzen.

Inzwischen werden aber die Arbeiten, nach den gewonnenen Erfahrungen, in der Ostsee fortgesetzt. Dort hat der Taucher bereits Sprengungen von gesunkenen Schiffstrümmern vorgenommen.

Eine sehr lebendige, knappe und darum nicht langweilende Uebersicht über die verschiedenen vorausgegangenen Phasen des Tauchwesens und die Entwicklung des Apparatebaus leitet den Film ein. Wir sehen den Schlauchtaucher, dem der Luftvorrat durch Pumpvorrichtungen zugeführt wurde. Ihn löst der sogenannte Nackttaucher ab; so genannt, weil er nur mit einem Atmungsapparat (Audos) ausgerüstet war. Es folgt der „unabhängige Taucher“, der sich neben dem Atmungs-Audossystem eines entsprechenden Tauchanzuges bediente. Darauf werden wir in die Geheimnisse des neuen Panzerapparates eingeführt.

Sobald der Taucher in den dunkeln Tiefen in Not gerät oder sich mit dem Seil verwickelt resp. in den Trümmern eines Wracks seine Bewegungsfreiheit verliert, hängt er nur das Seil aus, worauf der Apparat automatisch in die Höhe schnellt. Das Seil (die einzige Verbindung zwischen dem Tauchenden und dem Prahm, der ihn in die Tiefe schickt) ist kaum zwei Finger dick. In ihm befinden sich außer zwei Telephonkabeln zwei Klingelzeichen und eine Morseleitung. Luftzufuhr benötigt der Taucher nicht. Er produziert seinen eigenen Luftvorrat mit Hilfe von Sauerstoffpatronen.

Bei 4,75 qm Außenfläche hat diese Rüstung für je 10 m Wassertiefe einen Druck von 47 500 Kilogramm auszuhalten. Sie wiegt insgesamt 475 kg und schwimmt gerade im Wasser. Zum Sinken braucht man 15 kg Ballast in Gestalt von 15 Liter Wasser. Die Tanks fassen insgesamt 45 kg (= 45 Liter). Es bleibt also noch ein Wasserballast von 30 kg zur Verfügung. Der Taucher führt übrigens für Bedarfsfälle noch Zusatzgewichte mit sich, die er unterwegs abwirft.

Die Gefahren, denen sich der unter Wasser Arbeitende bisher ausgesetzt hat, sind vollkommen behoben. Natürlich werden mit dieser phantastischen Erfindung auch große wirtschaftliche Erfolge zu erzielen sein. Man wird nicht allein Gegenstände von gesunkenen



(Phot.: Emelka)

Der Taucher wird in die Tiefe abgelassen.

Schiffen wieder ans Tageslicht fördern; man wird nicht nur die Forschungsgebiete aufs wertvollste bereichern, man wird auch Produkte wie Bernstein, Edelkorallen, Schwämme, Perlmuscheln in größerer Menge und in reinerer Qualität aus den Tiefen holen.

Und an all diesen Vorgängen werden wir Anteil haben.

Wenn auch nicht an Ort und Stelle, so doch durch ein anderes Wunderwerk der Technik, durch die Kinematographie. Denn die Münchener „Eku" beabsichtigt, auch weiterhin mit instruktiven Aufnahmen und Bildern den abenteuerlichen Lebenslauf dieser Erfindung deutschen Geistes auf die Leinwand zu projizieren.

j—n.



Phot.: Emelka)
Von der Seite gesehen bietet der kompakte Tiefseetauchapparat einen geradezu grotesken Anblick

Mit diesen Arbeiten ist natürlich an und für sich erst das Objekt für den Film beschrieben; das filmisch Schwierigere ist sodann die Durchführung der eigentlichen Aufnahmen. Man bedenke, was es heißt, im abendchen Dämmerlicht, im Hochsommer so um acht Uhr herum, Momentaufnahmen zu machen. Welche Kürze der Belichtung wird der Amateur hier einschalten? Wer einigermaßen mit den Gesetzen der photographischen Optik vertraut ist, wird mit Recht sagen, daß um diese Zeit kaum unter 1 Sekunde belichtet werden darf, — und daß selbst dann noch ganz vorzüglich lichtstarke Linsen verwendet werden müssen. Wie unendlich viel komplizierter gestaltet sich vollends die kinomatographische Aufnahme unter Wasser! Da gehören zumeist besondere Lichtanlagen, besondere Lampen dazu, denn das Tageslicht nimmt mit jedem Meter Tiefe rapide ab und verwandelt sich bald in völlige Finsternis. Unsere ganze photographische Technik ist für normale Lichtverhältnisse ausgearbeitet, sobald Ausnahme-Verhältnisse eintreten, sei es im Hochgebirge, in der Wüste oder in den Gegenden polarer Lichtstrahlen - Brechungen steht der Kinofachmann vor Schwierigkeiten, die er nur nach langwierigen Experimenten zu überwinden vermag. Wer den Film über die Eroberung der Meerestiefen zu Gesicht bekommen sollte, mag dessen eingedenk bleiben.

Achtung, — der Dackel!

Ein Lichtspieltheater in Zürich ist dieser Tage auf eine in der Tat originelle Idee gekommen: es stellte an einer belebten Straßenecke einen kleinen Dackel aus, der teils infolge des kühlen Abendwetters, teils aber auch aus Angst das Gliederschlottern bekam und jedermanns Mitleid herausforderte. Man betrachtete den Hund und entdeckte auf der Brust ein kleines Täfelchen mit der Aufschrift: „Bitte, bedienen Sie sich!" — Das ist nun leichter gesagt, als getan: wieso bedienen?

Den Dackel mitnehmen?

Ein Mutiger endlich machte den Anfang, ging dem Dackel, der sich nicht vom Fleck rührte, zuleibe, und entnahm einer Tasche, die dem herrenlosen Tier um den Leib hing, ein zierliches Kärtchen, das folgende Einladung enthielt:

Bei diesem Wetter sollten Sie nicht spazieren gehen, sondern sich im . . . . Kino den neuen Film . . . . ansehen!"

Es wird erzählt, daß das Kino an diesem Abend tatsächlich ausverkauft war.

Neue Zwischentitel:

Karl Lamac:

Mir eine Ohrfeige zu geben, dürfte auch nicht der richtige Verkehrston sein, Anny!

Anny Ondra:

Was — Verkehrston?! Ich soll kein Rot auflegen, sagst du. Du bist gegen die Schminke, sagst du! Nun hast doch wenigstens du eine natürliche rote Gesichtsfarbe!



(Phot.: Tero-Film)



Mary Prevost:

Findest du nicht auch, Bob, daß mich meine Mutter wie mein eigner Schatten verfolgt?

Robert Ellis:

Keine Sorge, Mary! Wer den Schatten sieht, weiß, daß er nicht dein eigener ist.

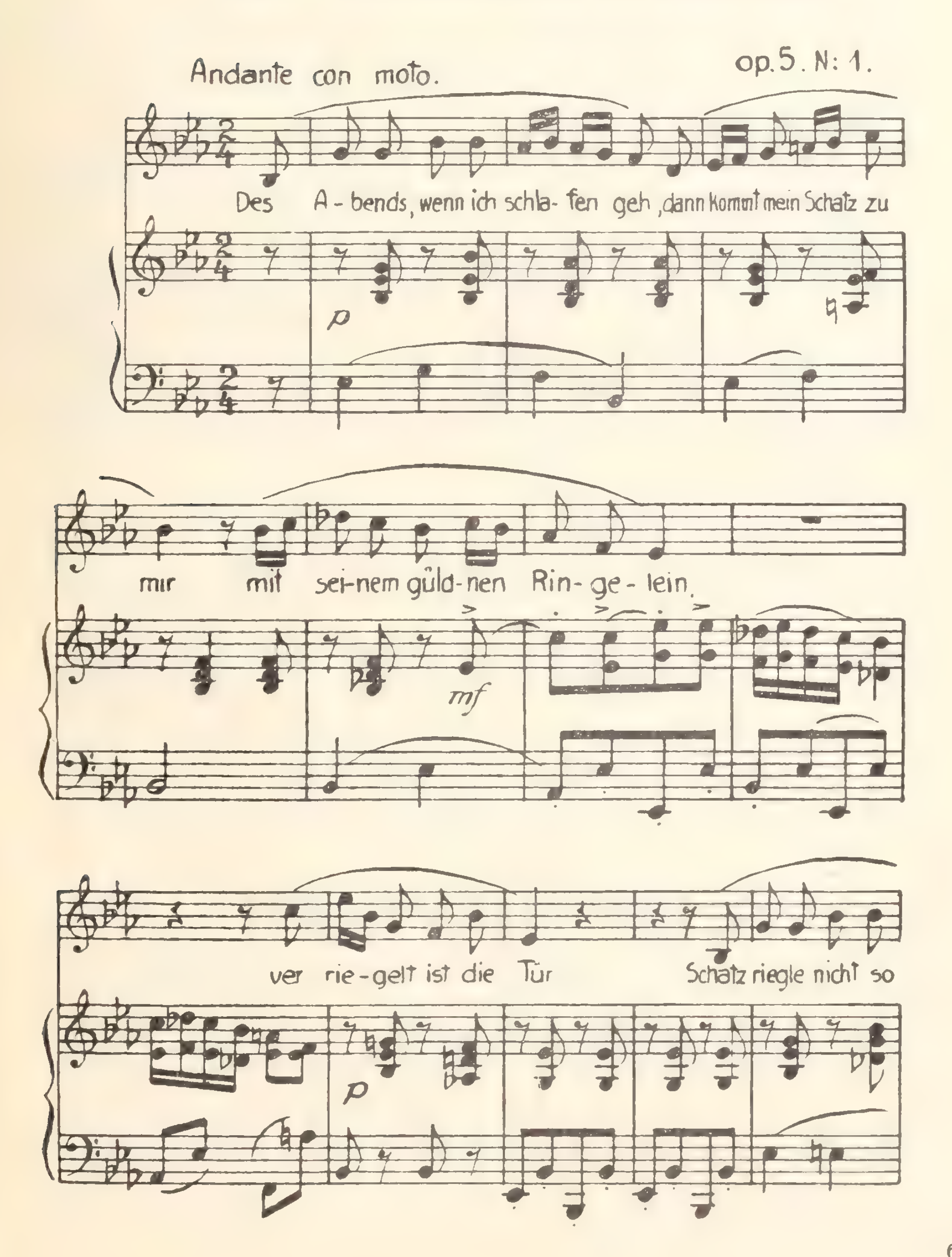
(Phot.: Bayrische F.-G.)

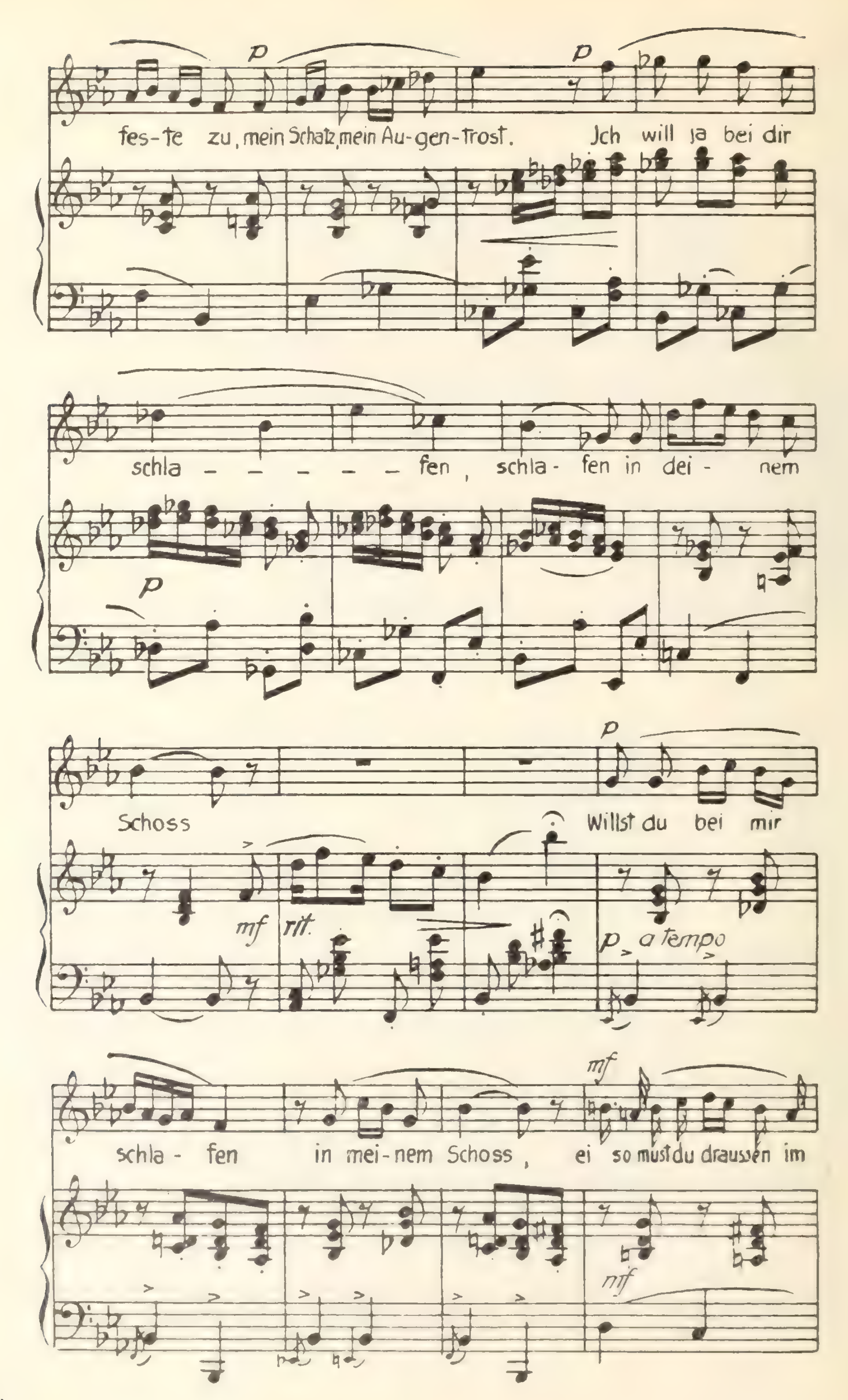
Zwei schlichte Lieder

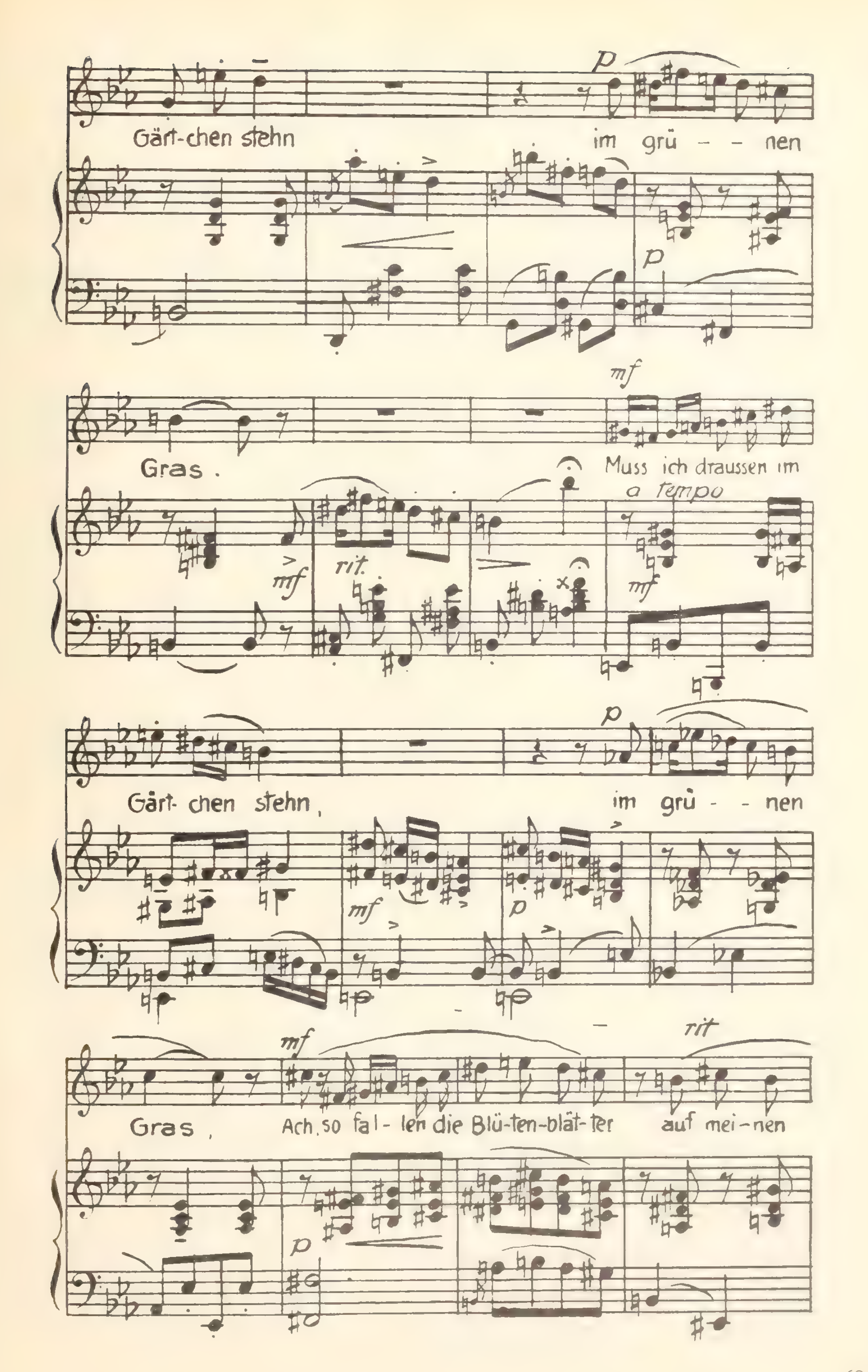
(Gedichte aus „Des Knaben Wunderhorn")
für mittlere Stimme und Klavier von
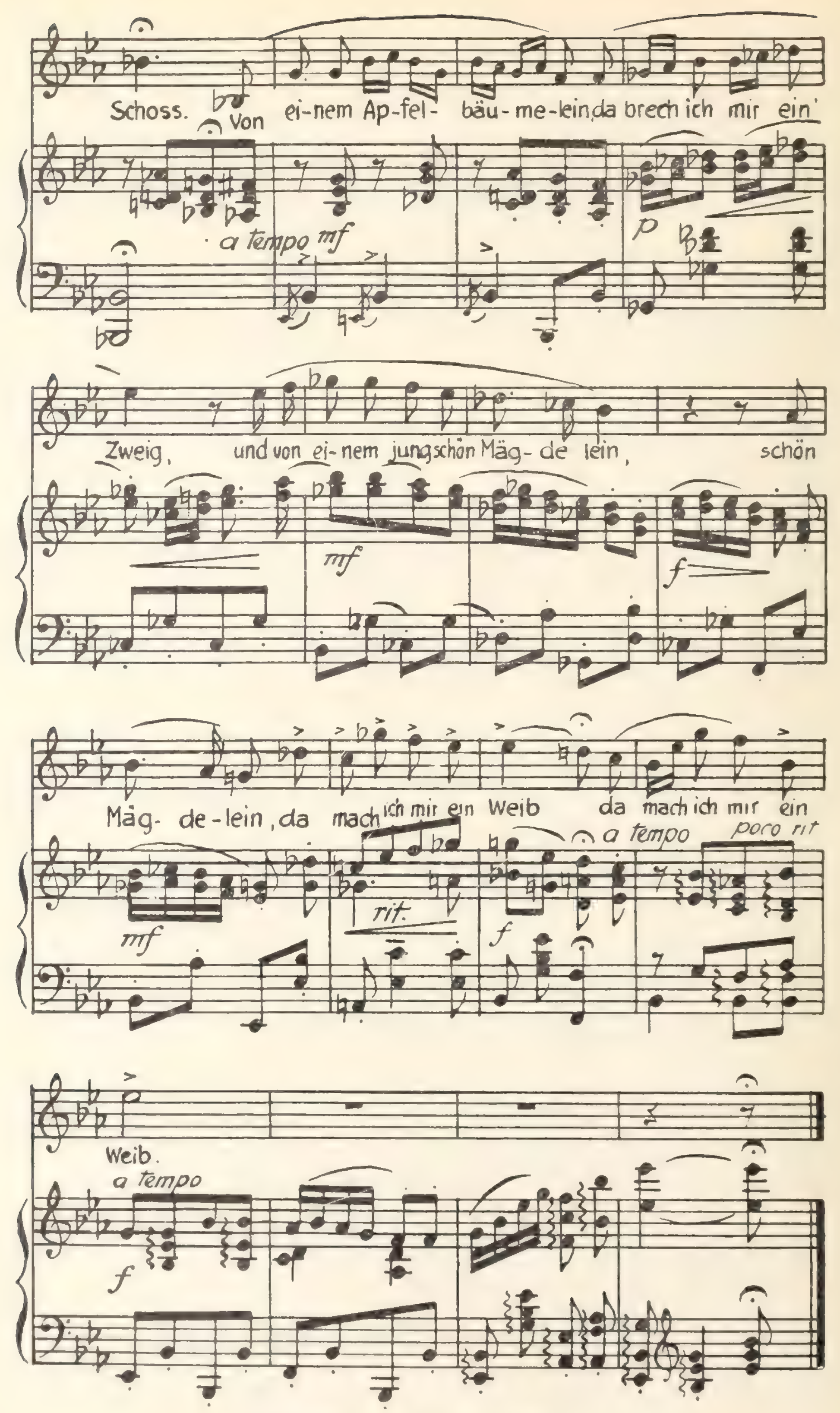
Gottfried Huppertz

No: 1. „Des Abends, wenn ich schlafen geh"




p
fes-te zu, mein Schatz, mein Au-gen-trost. Jch will ja bei dir
schla - - - - - - fen, schla-fen in dei - nem
p
Schoss Willst du bei mir
mf
rit.
p a tempo
schla - fen in mei-nem Schoss, ei so must du draussen im
mf


p
Gärt-chen stehn
im grü - - nen
p
mf
Gras.
Muss ich draussen im
a tempo
mf
rit.
mf
p
Gärt- chen stehn,
im grü - - nen
mf
p
mf
rit
Gras,
Ach, so fal - len die Blü-ten-blät-ter
auf mei-nen
p



(Das zweite Lied folgt in Nr. 9 von „Filmland“)



Wer viel im Orient reist, kann mitunter Episoden voller Spannung und Ueberraschungen erleben, — Episoden, die an wirkungsvollen Effekten den raffiniertesten Film verblassen lassen.

Ich lernte auf der Fahrt von Neapel nach Alexandria ein reizendes Ehepaar auf seiner Hochzeitsreise kennen. Die junge Frau, Hope Hampton, — eine der liebreizendsten Erscheinungen der amerikanischen Filmwelt. Ein süßes Geschöpf voll drolliger Einfälle, ein entzückender Sprühteufel, der durch seine Anmut und Toilettenpracht an Bord alles bezauberte.

Der Ehemann, eine der angesehensten und reichsten Persönlichkeiten Neuyorks, bis über beide Ohren in seine junge Frau verliebt.

Die Bahnfahrt nach Kairo machten wir gemeinschaftlich und nahmen in dem herrlich am Rande der Wüste inmitten lachender Rosengärten gelegenen Heliopolis-Palast Quartier. Gemeinschaftlich durchstreiften wir die Märchenstadt nach allen Richtungen.

Eines Tages besuchten wir den Großen Basar. Der Führer geleitete uns durch das Gewirr enger winkliger Gassen. Farbenprächtige orientalische Bilder entrollten sich vor uns.

HOPE HAMPTON liebt die Wüste mehr als die Wüstensöhne

Die Straßen sind so schmal, daß man sich bequem aus den Fenstern der gegenüberliegenden Häuser die Hand reichen kann. Vielfach sind es nur enge, oftmals überwölbte, düstere Gänge. Im Halbdunkel der Gassen drängen sich turbangeschmückte Araber in wallenden, farbigen Mänteln, Touristen, tiefschwarze Neger und englische Soldaten wechseln mit dunkelfarbigen Beduinen sowie blinden Bettlern und Bettlerinnen, die halbnackte Säuglinge tragen. Schwerbepackte Kamele, mit Säcken überlastete Esel winden sich durch die Menge. Alle Sprachen der Welt schlagen an unser Ohr. Die reinste babylonische Sprachenverwirrung.

So gelangen wir zu den berühmten Basar-Straßen „Muski". Dieses Viertel bildet mit seinem Labyrinth enger Gassen und Gäßchen eine Stadt für sich. Ein lockendes Schlaraffenland, das mit allem, was der Orient Kostbares bietet, angefüllt ist. Aegyptische, arabische, türkische, syrische und persische Erzeugnisse jeder Art wechseln mit aus europäischen Fabriken stammenden orientalischen Imitationen. In den Waffengeschäften brechen die Tische unter der Last der Damaszener-Klingen, der ägyptischen Säbel, Speere, Bogen und anderer jetzt zu Dekorationszwecken verwendeten wilden Kriegsgeräten.

Jede Gasse hat ihr besonderes Handwerk. Hier hausen die Schuster, in einer anderen die Schneider, die Sattler, die Weber, die Goldarbeiter usw. Schweigsam hocken die Handwerker hinter ihren Ladentischen, unablässig mit der Anfertigung ihrer Waren beschäftigt. Bretzelmänner, Bonbon- und Limonaden-Verkäufer streifen umher, laut ihre Waren anpreisend. Vor den Türen ihrer Basare stehen die ewig lächelnden Verkäufer und reden jedem Vorbeigehenden in allen nur denkbaren Sprachen zum Kauf zu. Andere zeigen ihre Schätze auf offener Straße. Wehe, wenn man nur einen Blick darauf wirft. Sofort rennen sie einem mit ihren Schals, Straußenfedern und Altertümern nach und lassen dann nicht mehr locker.

Eine schmale Gasse öffnet sich. Berauschende Düfte umwogen uns. Wir sind in das Viertel der Parfumeure geraten. Ein bildhübscher Jüngling im schwarzen Redingote und Fez verneigt sich tief vor uns, als wären wir Königskinder. In tadellosem Französisch bittet er uns mit flehender Miene, „seinen bescheidenen Bazar zu betreten, und dort eine Tasse echt arabischen Kaffees zu genießen. „Bei, Allah" zu kaufen brauchten wir nichts!" So großer Liebenswürdigkeit konnten wir nicht widerstehen. Ein schlanker Araber in blauem Burnus öffnet, sich tief verneigend, die Pforten des duftenden Heiligtums.

Auf weichen Fauteuils nehmen wir Platz. Alle Wohlgerüche des Orients umfangen uns. In den Fegalen blinken Batterien geschliffener Flakons mit den wunderbarsten orientalischen Parfüms. Bald steht der dampfende Mokka vor uns. Dazu Zigaretten, parfümiert mit dem herrlichen Ambra. Während der Parfümeur mit geläufiger Zunge die Konversation über Politik, Parfüme, Moden, kurz, über alle nur denkbaren Gesprächsthemen führt, tippt er mit einem Glasstab in die verschiedenen Flakons. Unablässig betupft er uns Hände und Stirn mit den herrlichsten orientalischen Parfümen. Schließlich rochen wir wie Moschustiere. Da streckten wir die Waffen und kauften und kauften . . .

Ein neuer Käufer trat ein. Eine imponierende Erscheinung in tadellosem Redingote, grünen Seidenstrümpfen, blitzenden Lackschuhen; ein hoher Fünfziger. Sicher war er ein hochwillkommener alter Kunde, denn der Besitzer des Geschäftes krümmte sich vor Ehrerbietung wie ein Wurm. Der Neuankömmling ließ sich uns gegenüber nieder, füllte sein goldenes Zigarettenetui mit Ambra-Zigaretten und ließ sich seine mit zahllosen Ringen geschmückten Hände mit Parfüm einpinseln. Er sprach kein Wort, löffelte lautlos seinen Mokka, hüllte sich in eine Ambra-Wolke und blickte nur immer mit glühenden Augen unsere Diva an.

Plötzlich sprang er wie von der Tarantel gestochen auf, rief laut: „Sie ist es, sie ist es!" — und nötigte den Besitzer des Basars herbei, der ihn uns vorstellen mußte. „Sanhib Pascha".

— Und nun kam die Lösung des Rätsels: der Pascha war ein eifriger Besucher der Kairoer Kinos und hatte Hope Hampton kürzlich in einer ihrer Glanzrollen gesehen. Er war vor Begeisterung ganz außer sich und bat uns um die Ehre, morgen seine Gäste zu sein. Treffpunkt vormittags auf der Terrasse von Sheapards-Hotel, anschließend daran Fahrt nach den Pyramiden, abends Maskenball im Heliopolis-Palace-Hotel.

Die Sache fing an, uns Spaß zu machen. Wir versprachen uns eine interessante Abwechselung und nahmen dankend an. Der Pascha winkte seinem draußen harrenden Diener, bepackte ihn mit einem Berg von Paketen, verbeugte sich mit Grandezza und begab sich würdigen Schrittes zu dem draußen harrenden Auto.

„Da haben Sie eine hochinteressante Bekanntschaft gemacht —", meinte der Parfümeur. „Der Pascha ist eine der reichsten Persönlichkeiten Kairos. Allerdings ein Sonderling mit der fixen Idee, alles für sein Geld kaufen zu können, aber Besitzer eines prachtvollen Schlosses, großer Landgüter, vieler Autos und Equipagen. Er hat die auserlesensten schönsten Pferde von Kairo und gebietet über ein Heer von Dienern."

Am nächsten Morgen sitzen wir erwartungsvoll auf der Terrasse von Sheapard. In entzückenden Toiletten flirten die Damen von Kairo hinter ihren bunten, kleinen Schirmchen. Braune Kellner in scharlachroten Fräcken ser-

vieren erfrischende Eisgetränke. Equipage auf Equipage, Auto auf Auto fährt vor. Umbrandet von den Wogen des Straßenverkehrs sitzen wir auf der erhöhten Terrasse sicher wie in einem festen Bollwerk. Polizisten versuchen vergeblich, die die Terrasse stürmenden Händler zurückzutreiben. Mit Gebrüll aber mit gewinnendem Lächeln bieten sie durch die Gitter Blumen, Handarbeiten und Postkarten an.

Aus dem Gewirr der Straße löst sich ein rotlackiertes Auto. Ein schlanker Nubier in scharlachfarbenem Burnus und weißem Turban springt vom Führersitz und öffnet den Schlag. Es naht der Pascha. Würdevoll steigt er die Treppe empor, beugt sich tief vor der Diva und küßt ihr inbrünstig die weißbehandschuhte Hand. Auch uns begrüßt er freudestrahlend. Bald steht der eisgekühlte Sekt vor uns. Schäumend steigen Perlen aus den kristallenen Pokalen. Die goldene Zigarettentasche klirrt. Die famosen Ambra-Zigaretten erzeugen angenehme Stimmung. Das Interesse des Paschas konzentriert sich ausschließlich auf unsere Begleiterin. Wir scheinen ihm nur Staffage. Endlich brechen wir auf. Alle Kellner verneigen sich ehrfurchtsvoll vor dem wohlbekannten Gaste.

In flotter Fahrt geht es durch das Straßengewimmel von Kairo über die prächtige Nilbrücke, vorbei an wunderbaren, aus üppigen Gärten lugenden Palästen. Am Horizont tauchen die gigantischen Steinmassen der drei Pyramiden auf. Das Auto hält am Rande der Wüste vor dem Hotel von Gizeh.

Eine bunte Schar von Beduinen überfällt uns unter wildem Geschrei. Es ist die Karawane, die uns nach der Cheops-Pyramide bringen soll. Unter wüstem Gebrüll der Treiber, dem durchdringenden Schreien der Kamele setzt sie sich in Bewegung. Voran die Führer in ihren bunten Trachten. An der Spitze des Zuges auf weißem Kamele die Diva, in duftigem Tropenkleide, den Korkhelm keck auf das Haupt gedrückt. Ihr zur Seite der Pascha in farbigem Burnus, den weißen Turban malerisch um das Haupt geschlungen. Wir, stolz auf hohen Kamelen, hinterdrein.

Auf reinstem, so wunderbar konservierendem Wüstensand errichtet, steigen die gewaltigen Quadern der Cheops-Pyramide auf. In Riesenblöcken türmt sich der gewaltige Bau empor. Halb im Wüstensande begraben, in gespenstischer Regungslosigkeit, die schon stark verwitterte Sphinx. Soweit das Auge reicht, dehnen sich in unendlicher Einsamkeit die gelben Wogen des furchtbaren Sandmeeres. Mit glühendem Odem jagt der Wüstenwind über die stäubenden Dünenketten.

Auf bockendem Kamele hält der Pascha zur Seite der Diva. In glühenden Farben schildert er ihr die Schönheiten seines Vaterlandes. Das



Der Scheich gehört nicht mehr zu den Jüngsten, wie es scheint . . . .

ist der richtige Moment. Meuchlings zücke ich meinen Kodak, um das interessante Bild festzuhalten. Dann kehrten wir ins Hotel zurück.

Ein kühler Abend senkt sich auf die Märchenstadt. Das Maskenfest im Heliopols-Palace-Hotel nimmt seinen Anfang. Wie ein Feenpalast wirkt dieser in rein arabischem Stil errichtete, einer Moschee gleichende Prachtbau. Die ganze Front schwimmt in einem Meer von Licht. Um Erker und Balkons ziehen sich feurige Guirlanden. Der zweite Platz vor dem Hotel ist durch hohe Kandelaber tageshell erleuchtet. Aegyptische Gendarme in kleidsamen Uniformen galoppieren auf tänzelnden arabischen Rappen ordnend hin und her. Ueber einen Teppich, gewebt aus herabrieselnden roten Blüten, trippeln entzückende, kleine Füßchen. Unter buntfarbigen Abendmänteln, auserlesenen Pelzen leuchten Frühlingsgedichte von Toiletten. Hinter schwarzen, roten und weißen Masken funkeln erwartungsvoll Frauenaugen.

Die wundervolle, mit hohen marmornen Säulen geschmückte Halle ist von einer hohen Kuppel überwölbt. Ein tolles Maskentreiben hat eingesetzt. Ueber die mit schwellenden Teppichen und bunten Bronzelampen geschmückte Treppe flutet ein nicht endenwollender Karnevalzug. In den Sälen und Galerien wogt in den malerischen Trachten des Orients eine froh erregte Menge. Eilfertig drängen sich hochgewachsene Krieger, ernst dreinschauende Priester, schmalfeßlige Aegypterinnen. Als Scheherazade war unsere Begleiterin eine der entzückendsten Masken.

In schimmernder, goldüberladener Pracht geht der Märchen-Kalif Harun al Raschid auf Abenteuer aus. In übermütiger Stimmung verteilt er an die ihn umringenden Odalisken Imitationen farbiger Smaragden und Rubine. Kein Zweifel — es ist der Pascha. Schon hat er uns erblickt, stürzt auf uns zu. Begrüßt uns in überströmender Freude und trinkt allen Propheten zum Trotz ein Glas Sekt nach dem andern. Eine Schar von Tscherkessinnen stürmt heran. Wie durchleuchtete Glut schimmern ihre roten Kosakenmäntel. Immer aufpeitschender die Musik, immer wilder der Tanz. Wirbelnd fliegt der Märchenkalif mit unserer Diva davon. Schon ist er im Gewirr verschwunden. Wir hinterher.

Lange suchen wir in der wogenden Menge vergebens. Schließlich gelangen wir auf die Terrasse. Im Garten unter uns ist es still und verschwiegen. Palmen neigen ihre rauschende Schönheit über Myrtensträucher. Rosenrote Blütenschleier wallen. Berauschender Duft strömt aus den Fliederbüschen.

Hinter einer Säule verborgen spähen wir umher. Manch' artig Märchen aus Tausendundeiner Nacht spielt sich vor unseren erstaunten Blicken ab. Durch die Büsche schimmern goldgestickte Kleider. Da haben wir sie entdeckt. Hinter Palmen erzählt die entzückende Scheherazade dem zu ihren Füßen lauschenden Sultan süße Märchen. Sie müssen wohl sehr interessant sein, denn der turbangeschmückte Kavalier wird des Zuhörens nicht müde. Rauschende Musik dringt aus dem Saale. Plötzlich springt Scheherazade unter eine freistehende Palme, bewegt sich zu den Klängen der feurigen Musik. Die blütenschlanke Gestalt streckt und dehnt, biegt und wiegt sich in vollendetem Rhythmus der Glieder. Der Pascha ist begeistert, entflammt, winkt einem Negerknaben, reißt ihm den Korb mit den blutroten Rosen aus den Händen, streut sie über die Tänzerin.

Wir lehnen uns über die Marmorbalustrade. Jetzt hat uns die Tänzerin erblickt. Ein Fächerschlag auf den Turban des Paschas. Ein glockenhelles Lachen. Wie ein Wirbelwind fliegt sie durch den Garten und ist im Augenblick in der schillernden Menge verschwunden. Atemlos betritt sie die Terrasse. Aus zerflatternden Nebelschleiern lugt neugierig der Mond. Auf Rosenbüsche und blühenden Oleander läßt er sein Zauberlicht sickern.

Lachend saßen wir noch eine Weile zusammen. Dann begleiteten wir die Diva auf ihr Zimmer.

In der Bar saßen der Amerikaner und ich noch lange zusammen. An kleinen Tischen eine gewählte Gesellschaft. Kristall funkelt, Silber blitzt, Champagnerpfropfen knallen. Plötzlich steht der Pascha vor uns, stürzt ein Glas Sekt herab — und dann entspinnt sich folgendes Gespräch:

„Was soll sie kosten?“ —

„Was meinen Sie damit?“ —

„Wieviel verlangen Sie für die Diva?“ —

„Sind Sie toll geworden? Hope Hampton ist meine Frau!“ —

„Das schadet nichts. Ich biete 1000 englische Pfund!“ —

„Das ist ja hellster Wahnsinn.“ —

„Durchaus nicht. Bei Allah! Ich muß diese Frau besitzen. Koste sie, was sie wolle. Diese Vollendung, diese berauschenden Fesseln, diese Linienvergeudung.“ —

Der Amerikaner springt auf: „Genug, mein Herr, kein Wort mehr.“ —

Seelenruhig erwidert der Pascha: „Ich biete 2000 Pfund.“ —

Und nun beginnt dem Amerikaner die Sache Spaß zu machen; ein diabolischer Gedanke durchzuckt sein Hirn: „Gut, ich werde mir die Sache überlegen, morgen vormittag um 10 Uhr können wir auf der Terrasse von Sheapard das Weitere besprechen.“

Wie ein Wirbelwind schießt der Pascha davon.

Am nächsten Tage: zehn Uhr früh. Der Pascha befindet sich auf dem Wege zum Hotel. Pfeilschnell tragen ihn seine mit bunten Bändern geschmückten schwarzen Berberrosse durch das krause Straßengewirr. Um die gleiche Zeit jagt unser Auto in schneller Fahrt nach dem Bahnhof. Abschiednehmend grüßt uns die braune Wüste noch einmal mit feinem Sandregen. Durch weite Ebenen braust der Zug. Hinter uns versinken die Kuppeln der hoch in den blauen Aether ragenden schlanken Minaretts der Märchenstadt. In der Ferne verklingt der Lärm Kairos.

Einhalb elf Uhr: auf der Terrasse sitzt der Pascha. Seine kohlschwarzen Augen überfliegen prüfend den Eingang derselben. Unberührt steht das Glas mit dem Eis-Sorbett. Ungeduldig zerdrückt er eine Ambra-Zigarette nach der andern. Mißmutig schleudert er die goldene Zigarettentasche auf den Tisch.

Elf Uhr: Ein Hotelboy naht sich dem Pascha mit einem Briefe. Erregt reißt er ihm diesen aus der Hand, öffnet ihn und liest entgeistert:

> Filmsterne, ach, begehrt man nicht,
> Man freut sich ihrer Pracht!

Klirrend fliegt das Glas auf die Erde. Das Märchen ist zu Ende...



Und diese Frau sollte sich bei Lebzeiten mumifizieren?

Unser Zug nähert sich mehr und mehr dem Nildelta. Der Fluß wird immer breiter. Von Schilf eingefaßt funkeln seine Wogen in der Sonne. In der Ferne blitzt der Spiegel des Mittelländischen Meeres. Brausend fährt der Zug in die Halle von Alexandria ein. Im Schlepptau einer Dampfbarkasse geht es über die sonnenübergossenen Wogen des Hafens. Dann über die blumengeschmückte Schiffstreppe.

Es gilt Abschied zu nehmen von dem Märchen aus Tausendundeiner Nacht. Noch einmal grüßt all die zauberische Schönheit Aegyptens herüber. In schimmerndem Weiß glänzen die Häuser Alexandrias. Wir fahren!

Noch winkt eine Zeitlang die Küste mit ragenden Burgen und alten Mauern. — Und endlich versinkt in rotglühenden Fluten die Sonne.

Der Effekt — die dramaturgische Rosine

von

Oberregisseur Hans Winge



Der Effekt wird, nach Größe und Gewicht geordnet, vom Autor zuerst gut im Manuskript placiert, dann erst ausgearbeitet. Manchmal macht man es auch anders. Der Effekt ist — ganz unter uns — so ziemlich die Hauptsache der Filmhandlung. Was, meinen Sie, wären die amerikanischen Filme, ohne ihre ausgezeichnet placierten und ersonnenen Effekte? Man erlasse mir die Antwort im Interesse unserer Filmverleiher. Aber so sind sie zweifellos amüsant und spannend und bringen jedem etwas. Daher auch ihr Welterfolg.

Die Dramen haben den leichten Effekf ungefähr im zweiten, den schweren im vorletzten oder letzten Akt, von den zahllosen kleinen, die Schauspieler, Regie, Photographie, Licht und Landschaft bringen, ganz zu schweigen. Anders bei den Sensationsfilmen, wo der krasse Effekt jeden zweiten Akt zu sehen ist, der bei den gewöhnlichen, den spannenden Dramen, nur einmalig, als Rosine an den Schluß gesetzt ist, der entweder aus dem sich küssenden Heldenpaar (im Grünen oder vor der untergehenden Sonne, Wellenspiel usw.) oder einem kurzen „Epilog" besteht, der einen „goldig" strampelnden Säugling zeigt; ob er grient oder heult — egal, das glückliche Heldenpaar sitzt, eng umschlungen, lächelnd daneben. — Die Effekte in den Lustspielen sind häufiger, aber weniger nach Wirkungskraft geordnet (Für das bloße Erfinden von lustigen Effekten sind Herren und Damen mit hohen Summen engagiert. Das schließt aber nicht aus, daß man denselben Effekt bei zehn verschiedenen Komikern unverändert wiedersieht.)

Wir sahen bei den Amerikanern an „starken" Effekten: Rettung aus Feuer, Luft und Wasser und bisweilen ausgezeichnet inszenierte Raufereien (Milton Sills — Walter Long in „Insel der verlorenen Schiffe", Milton Sills — Noah Barry in „Die Raubgeier von Nevada"); und an „komischen": Unwahrscheinlich krasse Gegensätze in der Karikatur (Mord und Totschlag, nur von einem Dutzend aufwärts, Realstes als Phantasmagorie und umgekehrt, Parodie der „großen Sensationen"). —

Die europäischen, sagen wir besser: die deutschen Filme, sind mehr für die Effekte psychologischer Natur. Wo die Amerikaner eine Stadt anzünden und wüste Gemetzel veranstalten, setzen die Deutschen den Helden ins rechte, etwas schummerige Licht und lassen ihn — leiden. Er sieht also entweder stark in die Kamera — oder er gebiert, indem er zum Fenster hinaussieht, eine diskrete Falte auf der hohen Stirn. Es muß zugegeben werden: am richtigen Fleck und gut geschnitten ist es ein hochanständiger Effekt. (Ist es eine Heldin, so senkt sie unter Lidergeklapper das Haupt.)

Dann gibt es noch eine Anzahl kleiner Effekte: Großaufnahmen (etwas abgegriffen), bebende Intrigantennüstern (Spezialist: Herr Karl Falkenberg), plötzliche Meeresbrandung (grüne Virage), wogende Brustkästen (feminin und maskulin), umgestürzte Tische (nach dem Verbrechen), Schatten (wenn viel vorhanden, Garantie für künstlerische Leistung), blitzblanke Uniformen (zehn Beispiele, Mitbürger!), symbolische Bilder (zitternde Hände, ein fallender Apfel, eine angebissene Stulle, eine alte Zeitung, ein ungeschliffenes Rasiermesser, ein leeres Schnapsglas, ein rülpsender Vater — also unglückliches Familienleben). Hier reicht menschliche Phantasie nicht aus. Die Zukunft wird uns lehren.

Die Schweden verquicken schöne Landschaftsbilder mit schönen, anmutigen Menschen und (amerikanischen) krassen Sensationen (nur gegen Schluß)....

Die Franzosen versuchen es neuerdings (Marcel L'Herbier) mit der kubistisch-kriminalistischen Sensation; ansonsten befleißigen sie sich einer gepflegten Langeweile.

Die Effekte des italienischen Films sind traurige Imitationen der amerikanischen Beispiele; dann noch der Masseneffekt des von ihnen geschaffenen Typs des Kostümfilms.



LOTTE NEUMANN

Diese Effekte, auf ihre Grundformel zurückgeführt, erwecken im Zuschauer teils Bewunderung, teils Angst, teils Mitleid, teils Haß, teils Liebe: durchweg rein menschliche Empfindungen, denen jeder zugänglich ist, gleichzeitig die Erklärung ihrer Wirkung, die sie stets haben werden (ähnlich beim Theater). Werden diese Effekte also klar und einfach konstruiert und im richtigen Moment, in richtiger Ausführung, gezeigt, so müssen sie wirken. Am derbsten sehen wir es wiederum bei den Amerikanern, wo ohne jede künstlerische Zutat der nackte Effekt auf die wirkungsvollste, also beste Art serviert wird.

Ueberflüssig wäre nun eigentlich dieser handfeste Effekt dort, wo ein Kunstwerk entstehen soll. Viele haben sich gegen ihn gewendet. Vor allem die Literaten und einige Kritiker ähnlichen Niveaus. Sie warfen dem Film „rohe Effekte", „krasse Handlung", „derbe Wirkungen" vor und verwiesen auf das „subtile" Feinkammerkunstwerk der Bühne (wo drei auf Stühlen sitzen und sich gegenseitig was andeuten; das Publikum hat dann sein Kreuz mit den Worträtseln!) und der Literatur (wo kapitellang über das Befinden der betreffenden Fasern und Fibern berichtet wird und schließlich in der Nähe eines angedeuteten Effekts endet oder auch ohne ihn). Den Herren kann ich ruhig sagen, daß es kein Kunstwerk ohne Effekt gibt! Unter den von ihnen angeführten Bühnenwerken, Novellen und Romanen gibt es keine Kunstwerke! Der Effekt gehört zum Formgesetz des Kunstwerks! Prüfen Sie alle Kunstwerke, die Ihnen einfallen, auf ihre Effekte, und Sie werden mir sofort recht geben! Ohne einen Effekt würde ja das Werk der Kunst gar nicht die Aufmerksamkeit auf sich lenken, um überhaupt bemerkt zu werden!

In der Natur des Films liegt ein Bedürfnis nach großartigen, klaren Effekten (Optik!), dem unbedingt stattgegeben werden muß. Das oft (in richtigem Instinkt, aber schlechter Beherrschung) des Guten ein bißchen zu viel getan wurde, macht nichts; die Erfahrung wird sich mehren und eines Tages wird auch der erste Filmmensch erscheinen, der die ungelösten künstlerischen Filmfragen beantworten und Schauspieler, Autor, Regisseur und Architekt endlich in das gegenseitig richtige Verhältnis bringen wird. Und er wird auch dem Effekt den Platz einräumen, der ihm gebührt. Vielleicht einen ganz anderer Art, als wir ihn heute gewohnt sind.

Wie wäre es, hohe Filmlandesregierung, mit einem (Gott, wie originell!) Preisausschreiben, das diesen Mann sucht und findet?

Wie ich meine Gloria fand

Von

Victor Collani



ch hatte noch 14 Tage bis zum Beginn meines nächsten Films. Das ist, wie man es nehmen will, eine kurze oder lange Zeit und richtet sich ganz nach der Beschaffenheit des Geldbeutels; und da bei mir der seltene Fall eingetreten war, von meinem letzten Filmen etwas erübrigt zu haben — wir Filmliebhaber können uns wirklich monatlich kein Auto ersparen —, so beschloß ich, da mir 50 Ateliertage bevorstanden, zur Erholung nach Uffing am Staffelsee zu fahren. Ich benutzte den Nachtschnellzug Berlin—München und rechnete mir aus, bei günstiger Anschlußmöglichkeit, am nächsten Mittag in Uffing zu sein.

*

Wenn man so 16 Stunden hintereinander im Zuge sitzt, hat man die merkwürdigsten Gedanken, man kommt auf die ulkigsten Ideen und klammert sich an irgendeiner Sache fest, die man sonst gewöhnlich nur ganz flüchtig gestreift hätte. So auch ich. Mir fiel plötzlich ein Name ein, ein Name, den ich bisher nur aus Zeitungen oder Büchern kannte, G l o r i a. Ich hatte diesen Namen bisher eigentlich nur zweimal gehört oder gelesen. Einmal in einer Biographie Carusos, dessen Tochter Gloria heißt, und zweitens zuletzt in einem verfilmten Roman. Ich persönlich finde diesen Namen wundervoll, zugegeben, daß er natürlich nicht für jede Frau paßt, aber unter Gloria stelle ich mir das Ideal, m e i n Ideal von Frau vor. Jung, schön, klug, vor allem schöne Zähne und schöne Beine, dabei ganz Dame.

Also Gloria!

Der Name ging mir nicht aus dem Kopf. Meine Erholungsfahrt nach Uffing schien mir eine Jagd nach einem Phantom zu werden.

Mittags um 1 Uhr traf ich in Uffing ein. Mit meinem Handköfferchen, die Gedanken stets an Gloria, ging ich ins Dorf.

*

Wer Uffing kennt, weiß wie idyllisch dieses Dorf gelegen ist. Umgeben von Bergen, am Ufer des eisenhaltigen Staffelsees, 150 Meter über dem Meeresspiegel. Vom Bahnhof hat man noch 10 Minuten in das Dorf zu laufen.

Ich war nach der langen Reise sehr müde und hatte nur e i n e n Wunsch: schnell einen Gasthof zu finden, um ein paar Stunden auszuruhen. Ich hatte aber Pech; von den drei Gasthöfen waren zwei schon besetzt, so blieb mir nur noch „Bierheini" übrig, der außerhalb des Dorfes lag.

„Bierheini" ist ein kleiner Gasthof, nach seinem Besitzer Heini benannt, der das gute bayerische Bier wirklich in lächerlichen Quantitäten vertragen konnte. Als ich bei „Bierheini" eintrat, war kein Mensch da, alles war auf der Alm bei den Kühen. Mein Blick fiel auf eine Tafel, die im Flur hing und anscheinend die Namen der Gäste trug. Ich blieb einen Moment fassungslos stehen, und meine große Müdigkeit war im Moment vollkommen vorüber. War es denn möglich?? Ja, gibt's denn so was? Die Tafel zeigte zwei Namen:

Zimmer Nr. 1: Frau Hauptmann von Katte.
Zimmer Nr. 2: Gloria von Wilhelmsthal.

Ich faßte mich unwillkürlich an den Kopf. Muß man wirklich erst 16 Stunden von Berlin fahren und in ein Dorf von 200 Einwohnern kommen, um dort sein Ideal zu finden? Es kam mir wie ein Märchen vor — und doch, da stand es doch ganz deutlich, Gloria, — Gloria — Gloria!

Mein Entschluß stand fest: ich bleibe hier. Da kam auch schon Bierheini. Ein Zimmer war gerade noch frei, schräg gegenüber von Gloria. Heini fragte mich nach meinem Namen, bat, ob er nicht auf die Tafel meinen Beruf mitaufschreiben dürfe, dann ärgere sich die Konkurrenz. Mir war alles egal, für mich gab es nur eins: Gloria!

*

Am anderen Morgen war ich schon um 6 Uhr auf den Beinen. Die Sehnsucht, Gloria kennenzulernen, ließ mir keine Ruhe. Wie ich hinunterkam, brachte Heini mir schon eine „Maß" Bier. Mir war schlecht bei dem Gedanken, früh um 6 Uhr Bier zu trinken. Na, Heini sah das denn auch ein und brachte mir nach einer Stunde Kaffee. In der Gaststube war sonst alles ruhig. Von der Frau Hauptman und von Gloria war nichts zu sehen. Da hörte ich Schritte. Mein Herz schlug lauter. Eine ältere vornehme Dame betrat das Frühstückszimmer, mich mit einem sehr höflichen „Guten Morgen" begrüßend. Zweifellos war sie Glorias Begleitung. Aber wo blieb nur Gloria?

Heini kam zu Frau Hauptmann, die am Tisch gegenüber von mir Platz genommen hatte.

„Wie geht's der Gloria?" fragte Heini, der die Frau Hauptmann wohl seit längerer Zeit kennen mußte.

„Danke," erwiderte Frau Hauptmann, „sie hat noch etwas Husten, aber es wird schon wieder werden!"

Ich hatte mein Frühstück beendet und ging in mein Zimmer hinauf. Vielleicht triffst du

Gloria auf der Treppe?! Ich hatte mir schon zurechtgelegt, in welcher Form ich sie ansprechen würde. Wie ich auf den Treppenflur komme, sehe ich die Türe von Nr. 1 geöffnet. Ich wagte alles, selbst auf die Gefahr hin, ertappt zu werden, und betrat das Zimmer der Frau Hauptmann. Auf ihrem Nachttisch stand ein Bild, eine Frau Anfang der Zwanziger. Kein Zweifel: es war Gloria, und noch tausendmal schöner war sie, als ich sie mir erträumt hatte.

Leise schleichend wie ein Dieb verließ ich wieder das Zimmer. Ich wollte nicht mehr länger warten und morgen Gloria kennen lernen.

*

Ich bin gestern noch 2 Stunden nach Murnau gelaufen und habe dort zwei große Rosensträuße für Frau Hauptmann und Gloria gekauft. An Glorias Strauß hatte ich noch extra ein Kärtchen hängen lassen, auf das ich ihr einige Zeilen, mit dem Wunsche baldiger Genesung schrieb. Die Sträuße hatte ich so lange in meinem Zimmer aufbewahrt, und abends spät stellte ich sie auf den Frühstückstisch, so daß Frau Hauptmann und Gloria sie am nächsten Morgen unbedingt sehen mußten.



VICTOR COLLANI

Ich hatte mir vorgenommen, Frau Hauptmann und Gloria zu einer Wagenfahrt nach Garmisch einzuladen, mittags oben am Eibsee zu speisen und den Abend wieder in Uffing bei einer Flasche Rotwein zu beschließen.

Verliebt wie ein Tertianer, stellte ich die beiden Rosensträuße auf den Tisch, nur Heini lachte.

„Sö san ja dammisch!“ sagte er. „Was soll denn die Gloria mit den Blumen?“

Ich wußte nicht, was ich ihm erwidern sollte, antwortete ihm nur, er solle sich nicht in meine Angelegenheiten mischen — und ging auf mein Zimmer.

*

5½ Uhr früh. Ich hatte mich vor Aufregung und Nervosität schon dreimal beim Rasieren geschnitten. Rasch zog ich mich an. Ich wollte nach vor dem Frühstück eine Stunde spazieren gehen, um dann gemeinschaftlich mit Frau Hauptmann und Gloria zu frühstücken.

Wie ich so am Ufer des Sees spazieren ging, dachte ich darüber nach, wie wohl Gloria in Wirklichkeit aussehen möge. Photographien schmeicheln immer, aber selbst wenn sie nur 50 Prozent so schön wäre, wie auf dem Bilde, war sie immer noch eine Schönheit. Aber wenn es nun gar Gloria gar nicht wäre, die ich da auf dem Bild gesehen?

Ach Unsinn, wer sollte es denn anders sein? Immerhin, ich muß gestehen, ich wurde unsicher; nur der Gedanke, endlich eine Frau kennen zu lernen, die Gloria hieß, brachte mich wieder ins Gleichgewicht.

Es war halb acht, also Zeit, zum Frühstück zu gehen. Ich betrat das Haus, kam in das Zimmer. Heini ging gerade grinsend weg. Frau Hauptmann kam auf mich zu, sie bedankte sich in der liebenswürdigsten Weise für die Blumen. Ich fühlte es: jetzt kommt das Gespräch auf Gloria.

„Aber sehen Sie,“ meinte Frau Hauptmann, „was Gloria anbetrifft, so hat sich Heini einen kleinen Scherz erlaubt, gewöhnlich pflegt man Hunde ja nicht auf die Fremdentafel zu schreiben.“

„Hunde?“ erwiderte ich sprachlos.

„Ja, Hunde!“ sagte sie.

Ich glaubte in ein Irrenhaus geraten zu sein, aber Frau von Katte erklärte mir, daß Gloria ihr Hund eine deutsche Schäferhündin sei, aus dem Zwinger Wilhelmsthal, und da diese Hunde ja alle Adelsprädikate führen, so hätte Heini, da sie für einen Spottpreis das Zimmer Nr. 2 erhalten, auf die Tafel „Gloria von Wilhelmsthal“ geschrieben, damit sich die Konkurrenz ärgere.

Ich wußte nicht, ob ich lachen oder weinen sollte, — Gloria, mein Ideal, für das ich schon bis heute vier Nächte schlaflos verbracht hatte, ein Hund! Nicht auszudenken!!! —

Aber Frau von Katte war sehr nett, und bat mich, doch mit ihr Gloria wenigstens mal zu besuchen. Ich ging mit hinauf.

Wahrhaftig, da lag Gloria — ein Familienidyll — in der Ecke auf wollenen Decken mit vier Jungen, die sie hier in Uffing geworfen hatte. Meine Gloria!!!

„Als Erinnerung an Uffing darf ich Ihnen doch einen schenken?“ meinte die immer liebenswürdige Frau Katte.

Ich sagte ja — und verwünschte nur Heini, der die Ursache zu dieser Blamage war.

So also bin ich auf den Hund gekommen, als ich glaubte, mein Ideal zu finden.

Steckenpferde

Warum muß eigentlich ein jeder Mensch — oder fast ein jeder Mensch ein Steckenpferd haben? Bei dem Einen sind's Briefmarken, die er bis zur Besinnungslosigkeit sammelt und in Reih und Glied aufklebt, die er nur mit der Pinzette anfaßt und durch die Lupe betrachtet..., bei dem Andern sind's schöne Möbel, die er täglich mit dem Staublappen abwedelt und in die hinein er nichts zu stellen wagt, aus Furcht, die Politur könnte abplatzen . . ., und bei einem Dritten sind's Kakteen, die in einem trockenen Topf verdorren und aus Wut darüber graue Haare wie Stacheln kriegen . . .

Warum — so frage ich mich — muß fast jeder Mensch so ein Steckenpferd haben? Zur Erholung etwa? Ach, es ist ja gar keine Erholung, abgestempelte und zumeist noch gefälschte Briefmarken aus Andorra anzustaunen, oder um Möbel herumzugehen, stets von der Angs geleitet, sie könnten eine Schramme kriegen, oder Kakteen zu betrachten, die entsetzlich langweilig und wüstenöde sind.

Nein: Die Erholung kann nicht die Triebfeder sein. Zur Erholung geht man in den Tiergarten, oder an den Wannsee, — oder hört sich Radio an, oder geht ins Kino . . . oder treibt Allotria!

Aber so ein Steckenpferd?!

Ja, wenn die Steckenpferde wenigstens noch alle Leben hätten!

Wenn die Steckenpferde Katzen — oder Hunde — oder richtige Pferde — oder puffende Autos — oder Hühner — oder Bären wären ...

Aber so etwas Lebloses!

Ich möchte sagen: Vertraue mir an, was du für ein Steckenpferd hast — und ich werde dir verraten, was für Blut in dir kreist!

Denn gerade in den kleinsten Neigungen deutet sich — der Philister . . . oder der lebendige Mensch an . . .

Ber Serker.



Robert Dinesen muß nachgeben: Der Ermordete will mit dem Kopfe weich liegen (Phot.: Phoebus)

Zwischen den Aufnahmen

von Focus

Ruth Weyher hat eine feuerrote Perücke und trinkt Bohnenkaffee mit Milch und Zucker. Alfred Abel unterhält sich mit dem kugelrunden Operateur Julius Balting, und Ernst Klein, der einstmals eine Novelle „Die Feuertänzerin“ geschrieben hat, läßt es sich nicht nehmen, das ganze Unglück mitanzusehen, nämlich wie das Produkt seines Geistes auf die Filmrolle gebracht wird. Wenn Schriftsteller von Rang behaupten, daß sie nicht zur Literatur gehören, so ist das Zeugnis einer erfreulichen Offenheit, und man darf getrost das Gegenteil annehmen. Ernst Klein behauptete es, und dabei musterte er die aufgebauten Dekorationen mißtrauischen Auges, bemerkte ein noch halbvolles Sektglas, das aus der eben aufgenommenen Barszene stammte, stürzte darauf zu und trank es aus. Der fade Geschmack störte ihn nicht. „Ich bin Antialkoholiker und trinke mit Vorliebe Selterwasser“ sagte er, und es war so.

Robert Dinesens Rücken ist völlig angeweißt. Das kam daher, weil er vorhin sich auf den Boden legen mußte, um Karl Auen klarzumachen, wie eine Leiche aussehe, wenn sie tot sei. Karlchen war es sehr schwer geworden, sich in eine tote Situation hineinzuversetzen. Aber Dinesen kann alles. Er ist selber Jahre um Jahre Schauspieler gewesen, er macht es allen vor und voraus. So hüllte er sich in den kostbaren Pelz von Trude Berliner, die die Rolle der Feuertänzerin zu spielen hat, er setzt sich ihren Reiherschmuck auf sein gesalbtes Haupt, um zu zeigen, wie eine mondäne Frau dazustehen, zu kokettieren, zu schmollen und Zigaretten zu rauchen hat.

Nach diesem Debut wird Alfred Abel vorgenommen, der einem betrogenen Gatten schwer nachfühlen kann (da er selbst glücklich verheiratet ist). Rosa Valetti, die eine Portiersfrau spielt, muß beigebracht werden, wie man sich sachgemäß die Nase an der Schürze abwischt, und Erich Kaiser-Titz sieht für einen Polizeioberwachtmeister im Revier 25 Abteilung III b zu freundlich aus. So stirbt, lebt und liebt der Regisseur eingerechnet der Vorproben, der eigentlichen Proben und der Aufnahmen selbst wohl an die fünfzigmal pro Tag. Oh du heiliges Mimikry! Ganz abgesehen von den Komparsen. Es gibt Leute unter ihnen, die Lampenfieber bekommen, wenn sie die Schwelle des Ateliers betreten, die in diesem Fieberzustand weder ein Glas richtig in die Hand nehmen, noch ihre Krawatte sachgemäß knüpfen können. Sie haben alle Ziehharmonikahosen, tragen zum Frack Boxkalf-Stiefel und statt der Frackschleife eine Strickbinde. Die Weiblichkeit ist meist sorgfältiger in ihrer Kleidung, dafür jedoch



ALFRED ABEL: Ich kann nicht lange prüfen oder wählen . . . Bedürft ihr meiner? (Phot.: Phoebus)



REGISSEUR BOESE: „So wollen Sie sich den Hut aufsetzen, Hanni? Das nennen Sie graziös? Geben Sie her! Ich will's Ihnen vormachen!" (Phot.: K. Lindner(

eigensinniger, wenn vom Aufnahmeleiter zum Sammeln geblasen wird.

Wie soll man da noch seine Nerven behalten, wenn die Lampen an zu surren fangen, die Jazzband mit fürchterlichem Spektakel beginnt, Stimmung zu machen, und die Entscheidung über allen Köpfen schwebt: jetzt dreht sich die Kurbel, und für die Güte oder Schlechtigkeit eines Films kann jede Szene von Bedeutung sein.

Ein merkwürdiges Leben, eine sonderbare Welt, ein buntes Volk zwischen den Wänden des Ateliers. Einen Stock tiefer kräuselt der Haarkünstler schwarze und blonde Locken, malt schwarze Ränder unter die Augen, überdeckt die Haut mit rosa-rotem Puder und hilft der Natur nach besten Kräften nach. In den Garderobenräumen sah man schon so vielerlei. Einst bei einem historischen Film den berühmten König Ludwig XVI. — in Unterhosen. Seine Gemahlin, die hocherlauchte Fürstin, enthauptete sich ihrer hohen Rokokoperücke, ihrer zierlichen Stöckelschuhe, um daraufhin mit Bubikopf und Filzpantoffeln am Kantinentisch Halberstädter Würstchen zu verzehren.

O du wunderbare Welt! Bunter Karneval hier unten, beim Friseur, in den Schminkstuben, in der Kaffeeküche. „Hier dampft der Kessel, klappern die Löffel, schimpfen die Stars über die Gagen, spielen die wartenden Statisten Skat oder Sechsundsechzig. Hier nebelt der Rauch der Zigaretten, der Pfeifen, der Importen. Oben die surrende Melodie der tausendkerzigen Lichter, weiße Gespensterhelligkeit, oben der betäubende Schein, unten die trübere Wirklichkeit . . .

Allerdings —: es ist ja nicht gesagt, daß die Filmwirklichkeit nun immer und allerwege trübe sein müßte. Da ist Henny Porten als Kohlhiesels Tochter noch in aller Erinnerung. Karl Froehlich, der sich ja seit zwei Filmen mit Henny Porten liiert hat, ist deshalb auf ein fast ähnliches Thema zurückgekommen und hat...: also, ein junger Schriftsteller möchte gern berühmt werden, kann es aber nicht. Seine Braut ist Henny Porten, und diese Braut wird nun das haben, was dem Bräutigam abgeht: die originelle Idee. Sie steigt in die verschiedensten Kostüme, und immer geht von der Kostümierung, in der sie sich herumtreibt, ein Mordverdacht aus. Das klingt unglaublich kompliziert; aber wenn man Henny Porten als Kassiererin in einer Jahrmarktsbude sitzen sieht, angetan mit einer unglaublichen Frisur, so ganz und gar Rummelplatz, — dann glaubt man gern, daß der in Frage stehende Schriftsteller sehr bald zu Ruhm und Ansehen kommt. Denn der Verdacht, der durch Henny Porten auf ihn konzentriert wird, muß so aufsehenerregend sein, daß die Faust des Riesen Polizei unweigerlich zupacken muß.

Nebenbei bemerkt, in diesem Film hat Henny Porten wohl an die fünf oder sechs Verwandlungen vorzunehmen; die Verkleidung als Kassiererin ist nur eine einzige Episode, aber jedesmal übertrifft eine Verkleidung die andere an groteskem Humor. Da außerdem noch ein Affe mitwirkt, ein richtiggehender zoologischer Affe, wurde das Aufnahmeatelier dieser Tage oftmals von stundenlang währender, stundenlang nachhallender Heiterkeit erschüttert.

Um wie vieles würdevoller und ruhiger geht es dagegen in den Tempelhofer Ateliers der Ufa zu, wo Alexander Corda einige Szenen für



HANNI WEISSE: „Nein, das kann ich wirklich nicht! Spielen Sie die Rolle selbst, Boese! Wo soll ich so viel Anmut hernehmen?“ (Phot.: K. Lindner)

sein Lustspiel „Der Tänzer meiner Frau“ inszeniert. Selbstverständlich handelt es sich hierbei nicht etwa um ein deutsches Sujet, — wie könnte das auch!

Zwei Franzosen, deren Namen hier nicht genannt zu werden brauchen, weil sie doch nur irgendwelche Neuphilologen kennen würden, haben einmal ein Lustspiel „Le Danseur de Madame“ geschrieben, und das wurde nunmehr von Regisseur Corda sozusagen für den Film erobert. Eingenommen. Adoptiert. Adaptiert. Okkupiert und: — natürlich auch besetzt. Maria Korda spielt die Hauptrolle. Wirklich: sie sieht allerliebst aus, diese hübsche Frau; vielmehr zu sehen war sonst allerdings nicht: Livio Pavanelli promenierte zwischen den Dekorationen. Corda warf mir von Zeit zu Zeit wegen der Störung einen bösen Blick zu, und schließlich drückte ich mich südwärts, weil dort Ossi Oswalda in anregendem Gespräch mit ihrem Regisseur begriffen war. Aber auch dort hatte man keine Verwendung für mich . . . Es ist schwer, Focus zu heißen und danach zu leben.

Wie ganz anders wirkt doch dies Zeichen auf mich ein: im Trianon-Atelier im Grunewald ruft Harry Piel: „Probe!“ — Etliche Schauspieler proben, einmal geht es die Reihe um. Dann ruft Piel: „Licht! Aufnahme!“, und schon drehen die beiden Operateure Muschner und Wolf, was die Kurbel hergeben und das Filmnegativ halten will. Es wird fleißig gedreht, es wird ununterbrochen gedreht, in einer halben Stunde werden vier Einstellungen gedreht!

Oh, Fritz Lang, lieber Fritz Lang: wie entsinne ich mich doch noch der Tage, da Sie Ihren Nibelungen-Film drehten und die Darsteller beinahe Tobsuchtsanfälle bekamen, weil vom Morgen bis zum Abend . . . nur geprobt, nicht aber aufgenommen wurde. Die Darsteller mußten sich ganz und gar in den gotischen Stil einleben, — aber, es ist ja richtig: was sollte Harry Piel mit einem gotischen Stil? Tempo! Tempo! — Das ist das, was er verlangt. Und außerdem steht Piel auf dem Standpunkt, daß allzuvieles Proben die Gefühlsintensität der Darsteller beeinträchtigt. Zweifellos müssen die Künstler auf die eine Arbeitsmethode genau so gut eingestellt, genau so gut gedrillt sein wie auf die andere.

Da bleibt dann wenig Zeit, die letzten Schnurren „vom Bau“ zu erzählen, und wenn wirklich einmal eine Atempause eintritt, so langt sie nur zum allerkürzesten Witz, etwa zu diesem:

Am Tage der Hindenburg-Vereidigung kommt Direktor Gustav Althoff erst in den späten Mittagsstunden in einen bekannten Zirkel, wo er schon erwartet wurde, lautes Hallo begrüßte ihn. „Du warst wohl bei Hindenburg zum Mittagessen?!“ . . . „Hast du wenigstens Aussicht, daß du jetzt Minister wirst?“ . . . schwirrte es um ihn herum.

Und ein Vorwitziger fragte keck: „Was hat Hindenburg Ihnen denn gesagt?!“

Gustav Althoff maß den Frager mit einem spöttischen Blick und lächelte vergnügt: „Was er gesagt hat? . . . Gustav, hat er gesagt . . . Aschermittwoch und und — — Tannenberg — — — das waren die feinsten Dinger, die wir gedreht haben!“ . . .

Sprachs und verschwand ins Eßzimmer.



16. April.

Ellen Kürti, die als „Mädchen, das man nicht heiratet“, große Erfolge erzielte, wird die Hauptrolle in einem neuen Film „Frauen, die nicht lieben dürfen“ spielen. Heitere Perspektiven für die Zuschauer!! Zu gleicher Zeit dreht Kaufmann einen Film „Heiratsannoncen“, — also Frauen, die heiraten wollen . . ., und Jaspar Lohberg arbeitet an einem Manuskript „Uneheliche Mütter“ . . ., sozusagen: Männer, die wieder nicht heiraten wollen . . . Außerdem wird im selben Moment der Film „Muß die Frau Mutter werden?“ von der Zensur widerrufen . . .

Herrschaften, Herrschaften! Sind wir denn wirklich wieder so weit, daß wir dieses Thema beackern müssen?

In Kansas werden Komödien und Wochenbilder von der Zensur befreit, was man drüben als einen Erfolg der „Anti-Zensur“-Bewegung registriert. — Mit Verlaub: nein! Es wäre ein Erfolg, wenn man auch das Drama von der Zensur befreite, aber so . . .! Wir in Deutschland sind mit der neuen Filmtitelepidemie augenscheinlich auch noch weit von der Zensurbeseitigung entfernt.

17. April.

Fatty gibt seinen Entschluß bekannt, wieder in den Stand der heiligen Ehe zu treten. Da seine Ehescheidung aber erst 90 Tage nach Fällung des Urteils rechtskräftig ist, muß er noch drei Wochen warten, ehe er das neue Ja-Wort aussprechen kann. Auf Deutsch also: Ueberblendung . . .

18. April.

Studienrat Gutmann, der Leiter der „Dafu“, stirbt. Gutmann ist derjenige, dessen Verdienst u. v. a. auch der Film „Die Biene Maja“ ist, — er ist einer von jenen Oberlehrern, die im Film ein eminent vielseitiges Werkzeug sehen und noch da seinen Wert anerkennen, wo man ihn nur zum Drama belichtet. Das ist viel, sehr viel! Schade um Gutmann, der so jung dahin mußte! Und jammerschade für den deutschen Kulturfilm, dessen überragendster Vertreter Gutmann war!

19. April.

„Tom Mix hatte versprochen, auf seinem braven Pony Tony in Paris einzureiten“, lese ich, „und er hielt Wort!“ Gott sei Dank, daß er Wort hielt! Ich möchte allerdings trotzdem wissen, wer das Versprechen verlangt — und wem Tom Mix es gegeben hat. Das zu wissen, würde dem Vorfall doch erst den rechten Geschmack geben. Da aber der Andrang der Pariser zu groß war, schwang sich Tom Mix auf den Rücken des in seinem Karren stehenden Pferdes — und hielt so, stehend-reitenderweise . . . seinen Einzug. Die Lesart, daß der Gaul ausgestopft war, dürfte trotzdem falsch sein.

Lilian Gish heiratet nun auch; ach ja, diese gute Kleine! Ich sehe sie noch vor mir, eine „blossom broken“, — in jeder anderen Rolle mit der gleichen Beseeltheit im Augenaufschlag, zudem durch Gaze aufgenommen, weich, ganz weich . . . Sie war etwas für die literarische Kritik, und außerdem kam sie aus Amerika. So heiratet sie nun also, und ihr Mann wird in Zukunft ihre Manuskripte schreiben, nur ihr Mann! Sie hatte vorher — wie berichtet — eine abscheuliche Klage gegen einen Menschen, der sie durch einen Millionenvertrag ausnutzen und knebeln wollte, — aber die Gefahr ist abgeschlagen. Nun schreibt ihr Mann George Jean die Drehbücher —, und sie spielt drin . . .

20. April.

In Chemnitz wird ein Film „Allmutter Natur“ gezeigt, der für die naturgemäße Heil- und Lebensweise agitiert; — im Apollo-Theater in Chemnitz rollt außerdem der Film „Sonnenkinder — Sonnenmenschen“! Und des ferneren ist — natürlich! — der „Weg zur Schönheit und zur Kraft“ im Anmarsch. Drei solcher Filme auf einmal auf Chemnitz losgelassen, das muß die Stadt doch zu einem großen Waldsanatorium umkrempeln?

Detektive drangen bei Frank Mayo ein und fanden dort die Filmdiva Anne Luther vor Resultat: — Scheidungsklage von Frau Mayo gegen den Gatten. Anne Luther jedoch behauptet, sie habe nur einen Krankenbesuch bei Herrn Mayo gemacht . . . Wie gut es nun ein deutscher Richter hätte! Er würde ganz einfach fragen können: „Haben Sie, Mitangeklagte Luther, den Angeklagten geduzt oder gesiezt?“ Der amerikanische Richter aber wird vermutlich gleich fragen: „Welches Leiden hatte denn Herr Mayo?“

21. April.

Ich lese: In 4500 Liter Seewasser ist ein Pfund Brom enthalten. Das erscheint mir sehr beträchtlich, denn wir haben viel Seewasser auf — oder neben der Erde unserer Erde. Da aber die Filmindustrie mehr Brom verbraucht, als auf der Erde gefunden wird, man also auf das Seewasser zurückgreifen muß, hat man jetzt einen Dampfer als Bromfabrik hinausgeschickt, um das Seewasser abzusahnen. Und das kann keine leichte Sache sein, da 4500 Liter jedesmal erst abgezählt werden müssen und man dabei noch sehr scharf aufzupassen hat, um das Brom nicht vorbeirutschen zu lassen.



HARRY PIEL

in der Hauptrolle seines neuen Großfilms

»ZIGANO«



22. April.

Erstaunliche Dinge begeben sich: der Pariser Schauspieler Briau Hearne, der sehr blaue Augen hat und deshalb filmisch unbrauchbar ist, hat herausgefunden, daß man hellblaue Augen dadurch photographisch dunkel erscheinen lassen kann, daß man sie während der Aufnahme mit rotem Licht beleuchtet. Es scheint mithin fast so, als ob neuerdings rotes Licht von abnormen Einflüssen auf die — photographische Filmschicht sei. Der „Film-Kurier“, der sich diese Sache melden läßt, sollte den Vorgang mal an sich probieren: ist denn kein Blauauge in der Redaktion vorhanden?

24. April.

Cecil de Mille hat einen Roman von Lockse erworben, — dieser Roman heißt „The City of Amos“ und schwelgt in Massen- sowie Dekorationsszenen. Selbstverständlich soll dieser Roman sofort verfilmt werden. Und das hat die amerikanischen Romanschriftsteller zu dem heute einmütig gefaßten Beschlusse geführt, fortan nur noch Massenromane, also Romane mit Massen- und Dekorationsschinken, zu schreiben, da diese von den amerikanischen Monstre- und Schinken-Regisseuren so sehr „gefragt“ seien.

Lubitsch hat seinen neuen Film „Kiss me again“ vollendet; der Präsident des Filmklubs von Los Angeles hat daraufhin Lubitsch als den genialsten Regisseur Amerikas angetoastet. Womit wir also erfahren haben: er ist der genialste . . . Doch de Mille verdient mehr . . .

25. April.

„Villa Falconieri“ von Voß wird verfilmt? — Nun muß die Auflage dieser oft penetrierten Villa doch gleich wieder vergriffen sein. Und Buchhändler sowie Verleger schmunzeln. Ich aber möchte den Himmel, wenn er ein Ohr hat, anflehen, zu geben, daß dieser Voß besser werden möge als der Film von der Eisack, der „Zwo Menschen“ hieß.

Fürst Jukka Troubetzkoi wird bei Laemmle zum Filmstar ausgebildet, — er steht auf dem Standpunkt seiner Väter, daß ein russischer Fürst vor aller Oeffentlichkeit zu wirken habe. Aller Wahrscheinlichkeit nach werden Herr Troubetzkoi und Herr Stroheim sich sehr gut verstehen.

26. April.

Tom Mix trifft in Berlin ein, es regnet ein bißchen — und Tony-Pony ist wegen einer leichten Erkältung in Paris geblieben. Wie selbstverständlich ist, gibt es ein Bankett, gibt es Reden und sonstiges Brimborium im geschlossenen Kreise, doch blieb der Besuch bis zum Abend eine Enttäuschung: Cowboys gibt's auch im Zirkus, die deutsche Presse hatte sich auf Tony gefreut. Außerdem ist Berlin durch die Neuwahl des Reichspräsidenten dermaßen in Anspruch genommen, daß die Nichtbeachtung des Herrn Mix fast verletzend ist und in internationaler Hinsicht zu diplomatischen Weiterungen führen kann.

27. April.

Um dem nach persönlichen Kräften zu steuern, begebe ich mich heute vor das Hotel

Adlon und sehe, wie Herr Tom Mix um 3 Uhr seine Rundfahrt durch zehn Berliner Kinos antritt. Dabei wird er gefilmt, wozu ihm durch etwa zwanzig Autos mit kleinen Amerikawimpeln das Geleit gegeben wird. Anwesend waren als Zuschauer: ich, etwa hundert Passanten und der Kinooperateur, dieser jedoch in einer besonderen Droschke. — Ich fasse den Entschluß, nie Filmstar zu werden, oder aber . . . wenn ja . . . dann niemals in Berlin nach Rosinen zu haschen.

Und abermals wird ein Film bekanntgegeben, der „Sumpf und Moral" genannt werden soll. Wie seltsam kontrastiert dazu, daß die „Ufa" es über sich gewinnt, ein so ordinäres Stück wie den „Prinzen von Homburg" inszenieren zu lassen. „Sumpf und Moral" . . ., ja, — „Sumpf und Moral", das ist doch was, — darunter kann man sich doch was vorstellen!

28. April.

Jane Beß taucht wieder auf, — Jane Beß, die einst soviel schrieb und dann soviel schwieg. Jetzt hat sie ein Manuskript aus der Tischlade gezogen — oh, die Tischlade enthält sicherlich allerlei! — und es ist „Die Moral der Gasse" betitelt . . . „Sumpf und Moral" . . . „Moral der Gasse" . . . Nein, wir haben nichts dazugelernt —!

Ich erfahre von einem neuen „Sonnenfilm", der unter dem Titel „Sonne ist Leben" in die weite, weite Welt gehen soll. Ich mache eine besinnliche Atempause, ziehe die Luft ganz tief ein, weite den Brustkasten und schreibe weiter: aus dieser „sonnigen" Tatsache ersieht die Leserin, daß wir gegenwärtig drei Richtungen in der deutschen Filmproduktion haben, nämlich Militärfilms (die gerade aussterben), dann die Sonnenfilme (Motto: Sonne dich gesund) und drittens: die Sumpffilme (geographische Anschauungsfilme für heranwachsende Laien). Abermals atme ich tief, drücke das Kreuz schattenwärts durch und gehe langsam in die Kniebeuge: es gibt also drei Sorten von Deutschen: Militaristen (die gerade aussterben), Sonnenbedürftige („sonne dich gesund") und Gefährdete („Auf der Alm da gibt's koa Sünd'!").

30. April.

In Amerika, oder irgendwo da herum, soll ein Film laufen, der das Leben Händels behandelt. Man macht uns daraus einen Vorwurf, daß der Film nicht in Deutschland gedreht wurde, denn . . . Händel . . . Deutschland . . . Kunst . . . Musik . . . —

Also gut, sollen die Amerikaner auch mal was Gutes gemacht haben, aber wer weiß, was das für ein Händel geworden ist? Doch sicherlich ein Selfmade-Schlucker, der hinaufstieg, ein armes Mädel freite und den Nebenbuhler mit einem Pulverfaß-Duell aus dem Felde schlug?

In einem Fachblatt lese ich: „In der in Tokio erscheinenden Zeitung „Nitschi Nitschi" macht der bekannte Filmkritiker Kitasawa interessante Mitteilungen über . . . usw." — Worüber der bekannte Filmkritiker Mitteilung macht, ist gleichgültig, aber daß in Japan ein Filmkritiker überhaupt bekannt sein kann . . . und daß man uns das noch einreden will, das ist das Lustige.

1. Mai.

Heute, am Tage der Frühlingsfeier, wird angekündigt, daß wir einen unpolitischen Film „Das Gesicht des roten Rußlands" zu gewärtigen haben, einen Film, der „zum erstenmal" Sowjetrußland im Bilde zeigt, aber dennoch ganz unpolitisch ist. Da wird man geradezu gespannt, — nicht auf Sowjetrußland, aber auf — den Film.

2. Mai.

In Bonn, im „Modernen Theater", muß der Film „Des Königs Grenadiere" auf Befehl des Oberdelegierten der Rheinlandkommission vom Spielplan abgesetzt werden. Warum? Weil — so sagt der Herr Oberdelegierte — bei allen soldatischen Filmen der letzten Wochen Kundgebungen zu verzeichnen waren, die „einen beleidigenden Charakter" annahmen. Nach der Wahl Hindenburgs zogen sogar die Bonner Studenten durch die Straßen und sangen „Siegreich woll'n wir Frankreich schlagen . . ." — Zugegeben: der Gesang war eine Unklugheit, — aber . . . „beleidigend"? „Beleidigend" nach diesem Friedensschluß und der Dauerbesetzung der Rheinlande? Vielleicht will uns Frankreich die Filme liefern, die für das besetzte Gebiet zugelassen sind?

3. Mai.

Zwei meschuggene Frauen in Amerika sind auf die Idee gekommen, die Monate nach den Namen der Filmstars umzubenennen, also statt Februar vielleicht „Fairbanks" zu sagen und von einer Person, die am 16. Oktober geboren wurde, zu behaupten, sie sei am 16. Pickford geboren. Leider erfahre ich nicht, ob man die beiden Frauen, die diesen Einfall hatten, noch frei umherlaufen läßt.

L i l i a n H a r v e y macht mit der Premiere des Eichberg-Films „Die Liebschaften der Hella v. Gilsar" Karriere: alle Zeitungen berichten darüber, d a ß Lilian Harvey schön — und w i e schön sie sei. Woraus sich doch wieder eins ergibt: über die Tüchtigkeit eines Menschen sind zehn Zeitungen zehn verschiedener Meinungen, — aber vor der Schönheit liegen alle Parteien auf den Knien. Jenes obskure Blatt, das vorschlug, man möchte Henny Porten für den Posten des Reichspräsidenten in Vorschlag bringen, hat also gar nicht so unrecht gehabt. Vielleicht blüht uns Deutschen auf dieser Ebene die Befreiung vom Parteiwirrwarr?

4. Mai.

Man bemerkt bei uns, daß von Griffith ein älterer Film aus der Kriegszeit, „Herzen der Welt", im Londoner „Coliseum" läuft, und ein Fachblatt des Films sagt sogar heute: Der Film werde von jedem begrüßt, der da wisse, „daß bei Griffith d a s A e l t e r e meist d a s B e s s e r e" ist. — So so . . .? Das Bessere bei diesem Geschäftemacher, sagt das Fachblatt. Und ein anderes Blatt protestiert gegen die Ausgrabung eines „älteren Griffith-Filmes aus der Kriegszeit durch den Londoner Kinobesitzer", weil in gerade diesem Film die Deutschen als Biester dargestellt seien. Also — da haben wir ja den „besseren" Griffith . . .

5. Mai.

Rudolph Valentino ist ein Pantoffelheld! Seine Frau terrorisiert ihn, sie peinigt ihn, weil sie einen Einfluß auf seine Produktion haben möchte —, und Rudi, der schöne Rudi kann es

nicht verhindern, daß Natascha, seine Frau, sich mit seiner Dramaturgin June Mathis überwirft. Und was tut June? Sie geht hin — und entdeckt einen neuen Valentino. Kaltlächelnd entdeckt sie einen neuen, und Rudi muß sehen, wo er hinfüro seine Bombenrollen herbekommt. Da er zu Hause keine spielt, droht ihm ein grausamer Abbruch seines Ruhms. Ach, wenn so mancher — oder: wenn so manche wüßte . . .!

Das britische Oberhaus untersucht, wie man der britischen Filmindustrie auf die Beine helfen könnte. Das ist doch sehr einfach: man bessere die englische Literatur!

In einem Wochenbericht über die vergangenen acht Tage lese ich: „Es gab drei Uraufführungen... mit Xenia Desni, Lilian Harvey, Maly Delschaft . . .“ — Ganz recht, Herr Wochenberichtschreiber! Es gibt keine Männer mehr! Sie sind auch keiner!

6. Mai.

Ein Star, der Reklame braucht, hat seine Angorakatze verloren und auf die Wiederbringung eine Belohnung von 100 Dollars ausgesetzt. Es wurden verschiedene Katzen abgegeben, aber keine war die richtige. Was doch so für Angorakatzen gefunden werden, nicht wahr?

Gespräch in der Friedrichstraße: A.: Ich weiß nicht, was das ist! Die Firmen arbeiten doch wieder recht fleißig, aber es kommt kein großer Schlager zustande! — B.: Das wundert Sie? Wo doch die Filmhochschule in München ist . . .!

Endlich wird einmal wieder der „Don Quijote“ verfilmt, dieses Mal von Spanien aus, wo die dortige Regierung, die gegenwärtige, die Sache finanziell unterstützen wird. Beginn der Aufnahmen im nächsten Frühjahr. — Und was ist aus dem „Quijote“ geworden, den Frankreich vor anderthalb Jahren in der Mancha drehen ließ? . . . Auch eine deutsche Firma, die um die gleiche Zeit zusammenkrachte, um die sie gegründet wurde, wollte Cervantes vergewaltigen. In einer einleitenden Regiesitzung bemerkte damals ein Filmmann von Namen: „Ich betrachte den Don Quijote als einen Geisteskranken, — man kann ihn doch nicht für gesund halten . . .“ — Wenige Tage später erwies sich das Unternehmen als nicht gesund . . .

7. Mai.

Es wird behauptet, daß der neue „Universal“-Film „Phantom der Oper“ mit folgenden Worten annonciert wurde: „Niemals seit dem großen Erdbeben ist San Francisco so erschüttert worden wie durch die Premiere des Films „Phantom der Oper“. — Sollte das in der Tat möglich sein?

Zelnik verfilmt „Werthers Leiden“ unter dem Titel „Werthers Lotte“. — Um Irrtümern vorzubeugen, wird klipp und klar festgestellt, daß „Werthers Lotte“ eine andere als die „tolle Lotte“ ist, die von einer anderen Firma in Angriff genommen wurde.

8. Mai.

Pola Negri schmuggelte bei ihrer Rückkehr von Deutschland nach Amerika eine Anzahl von Whisky- und Champagnerflaschen sowie Juwelen im Werte von 3000 Dollar nach New York ein, wurde aber hierbei ertappt und für

jede Flasche Alkohol mit 5 Dollar Strafe belegt; wegen der Juwelen wird ein Verfahren eingeleitet, das voraussichtlich mit einer Bestrafung in Höhe von 5000 Dollars endigen wird. — Empörend, diese Amerikaner!!

9. Mai.

Gott sei Dank: noch regiert Humor die Welt! Tom Mix hat nämlich von der „Aquitania" aus ein Telegramm nach New York geschickt, das folgenden Wortlaut hat: „Habe augenblicklich über die Hälfte des Weges zurückgelegt, die Straße ist frei, nicht einmal überholen konnte ich jemanden. Vermisse den Broadway-Verkehr auf diesem Wasser. Die Passagiere sind erbost darüber, daß ich die Messe mit gespornten Stiefeln betrete; sie sollen zufrieden sein, daß ich nicht den Gaul mitbrachte!" — Ach ja, noch regiert Humor diese trübe Welt!

Die amerikanischen Stars schließen nur noch Verträge von ganz kurzer Dauer ab, um bei jeder Vertragserneuerung mit der endlosen Schraube und Konkurrenzdrohungen kommen zu können. Tom Meighan bezieht jetzt angeblich wöchentlich 9000 Dollars. Dann kann Pola Negri die 5000 Dollars Zollstrafe ja ganz leicht verschmerzen.

10. Mai.

Henny Porten im Haag. Premiere von „Kammermusik". Der deutsche und der österreichische Gesandte wohnen der Aufführung an der Seite Henny Portens bei. Das ist etwas, was man wieder gerne notiert! Da sieht man doch, daß wir auch mit Geschmack und Takt weiterkommen.

Jackie filmt nicht mehr . . . doch, er filmt noch . . . Nein, er hört auf! . . . Ach wo, er steht vor einem neuen Vertragsabschluß . . . — Und die Deutschen schütteln den Kopf: „Ach ja, der zarte Knabe mußte ja einmal unmodern werden!" — Das Ergebnis aber? Coogans Vater unterschreibt den Vertrag — und Jackie muß weiter in die Fron. Der Bengel kann einem wirklich leid tun!

12. Mai.

Samuel Goldwyn, der Begründer der Goldwyn Pictures, hat sich verheiratet. Er hat eine große Firma aus dem Boden gestampft, viele Erfolge gehabt und sich einen Namen gemacht. Nunmehr hat er geheiratet: er ist vierzig Jahre alt, seine Frau 21 . . . Das ist das Schicksal derjenigen, die die Jugend festhalten zu können glauben . . .

13. Mai.

Materlinck, der für die Metro-Goldwyn als Gelegenheitsdramaturg tätig — oder tätlich — ist, hat zwei neue Manuskripte abgeliefert, die sich „Die Macht des Todes" — und „Die Macht der Güte" betiteln. Er hat also einen ganz guten Ueberschriftenjargon gefunden. Und er hat eine glänzende Idee zu einer Serie aufgedeckt, denn er kann nun ganz gemütlich, und ohne daß es auffällt, fortfahren: „Die Macht des Lebens", „Die Macht der Strenge", „Die Macht der Jugend" — und was weiß ich sonst noch...

Romane berühmter Männer und Frauen

Mit vielen historischen Abbildungen, Dokumenten usw.

Jeder Band in Halbleinen 6,50 M., in Leinen 7,50 M., in Halbleder 12 M.

Lukrezia Borgia. Roman von A. Schirokauer.

Michelangelo. Der Roman eines Titanen. Von Herm. Cl. Kosel.

Mozart. Ein Künstlerleben. Roman von Ottokar Janetschek.

Der Kampf um Babylon. Eine Trilogie. Der erste Band ist von v. Vollrat Schumacher begonnen; das großangelegte Werk fortgesetzt von Heinz Welten.
I. Nitokris, die Priesterin der Istar (Babylons Erwach.) — **II. Nebukadnezar,** der König der Könige (Babyl. Größe.) — **III. Belsazar.** (Babylons Ende.)

Albrecht Dürer. Roman aus Nürnbergs Blütezeit. Von Herm. Cl. Kosel. **I. Jugend und Wanderjahre. II. Der Meister. III. Der Apostel.**

Elisabeth, Kaiserin von Oesterreich, Königin von Ungarn, die Leidgekrönte. Roman von P. Gerh. Zeidler.

Mirabeau. Roman aus der Französischen Revolution. Von A. Schirokauer.

Elisabeth v. Platen. Eine deutsche Pompadour. Von P. Gerh. Zeidler.

Graf von Brühl. Der Roman eines Mächtigen aus galanter Zeit. Von Rita Sonneck.

Die letzte Königin von Neapel. Von C. R. Vietor.

Prinz Louis Ferdinand. Ein Buch von Liebe u. Vaterland. Von A. Semerau.

***Johann von Leiden.** Roman aus der Zeit der Wiedertäufer. Von H. Freimark.

Maria Theresia. Von Zdenko von Kraft.

***Ein livländisch Herz.** Katharina I. von Rußland. Von H. Freimark.

Die Gräfin Kosel und der Porzellan-Erfinder Böttger. Roman aus der Zeit Augusts des Starken. Von A. Stiehler.

Die letzte Zarin. Alexandra Feodorowna. Von G. von Brockdorff.

August der Starke. Der erste deutsche König in Polen. Von A. Schirokauer.

Napoleon III. Ein Märchen auf dem Thron. V. H. Vollrat Schumacher.

George Sand. Ein Buch der Leidenschaft. Von Dora Duncker.

Marie Antoinette. Einer Königin Liebe und Ende. Von H. Freimark.

Kaiserin Eugenie. Der Weg zum Thron. Von H. Vollrat Schumacher.

Marquise von Pompadour. Roman aus galant. Zeit. Von Dora Duncker.

Lola Montez. Von Jos. Aug. Lux.

Lassalle. Ein Leben für Freiheit und Liebe. Von A. Schirokauer.

Ein Liebesidyll Ludwigs XIV. Louise de la Vallière. Von Dora Duncker.

Grillparzers Liebesroman. Die Schwestern Fröhlich. Roman aus Wiens klassischer Zeit. Von Jos. Aug. Lux.

Der Roman einer Kaiserin. Katharina II. von Rußland. Von Eugen Zabel.

Lord Nelsons letzte Liebe. Von H. Vollrat Schumacher.

Liebe und Leben der Lady Hamilton. Von H. Vollrat Schumacher.

Die mit * bezeichneten Bände sind zurzeit in Halbleder nicht lieferbar.

Berlin W 57 ★ Verlag von Rich. Bong ★ Leipzig



DER BELIEBTE MODEDUFT

Trance-Parfüm / Trance-Sachets / Trance-Badesalz / Trance-Kopfwasser
Trance-Eau de Cologne / Trance-Puder / Trance-Seife / Trance-Brillantine
Trance-Toilettewasser / Trance-Geschenkpackungen

Teras-Haus / Max Schwarzlose / Berlin

14. Mai.

In „Ma Este" soll ein Artikel stehen, in dem Lil Dagover interviewmäßig beichtet, sie führe malaiisches Blut in den Adern; sie sei auf Java als Tochter eines Holländers und einer Malaiin geboren . . . — Wer die ungarischen Journalisten kennt, die nur schreiben, um berichtigen zu können, weiß, wes Geistes Kind auch dieser Skribifax gewesen sein muß. Deutsche Filmkünstlerinnen, seid gewarnt!

16. Mai.

Betty Blythe wird von Beduinen geraubt, — erzählt man sich. Tatsächlich ist ihr, als Beduinen ihr zu Ehren eine Fantasia ritten, der Gaul durchgegangen und der Sohn des Scheichs hat sie gerettet, während bereits Ohnmacht ihre Wimpern umschattete. Offenbar vertragen die Filmstars das Klima Afrikas nicht. Man hört deshalb auch mehr von Expeditionen nach der Schweiz und nach Italien, als von solchen in die Wüste Zentralafrikas.

Der Honorable Ivor Montague hat in London ein Kino für Seinesgleichen eingerichtet, — also ein Kino für Honorables . . . Aber — „auch Brutus was an honorable man . . ." wird man denken. Gemach! In diesem neuesten Kino, zu dessen Gründungsmitgliedern auch Shaw gehört, werden alle wertvollen Filme der Gegenwart ungekürzt gezeigt werden, eine Zensur wird für diese „geschlossene Gesellschaft" nicht existieren — und man wird, um nicht gar zu trübetimplig zu werden, alle diese wertvollen Filme mit einer guten Mac Sennet-Komödie einleiten. Ich finde diese Idee ganz ausgezeichnet, — aber wenn man schon eine geschlossene Gesellschaft gründet, warum dann nicht gleich eine für die Veranstaltung von Herrenabenden? Die andern Films haben die Abgeschlossenheit kaum nötig.

17. Mai.

Eine telegraphische amerikanische Meldung, die in die große Tagespresse überging, meldet von einer falschen Pola Negri, die sich in indezenten Situationen kinematographieren ließ und diese Schandbilder zu Erpresserzwecken gegen Pola auszunutzen beabsichtigte. Man kam aber später — nein, nicht später, sondern noch rechtzeitig genug dahinter, daß diese Pola nicht jene Pola sei. — Wie unglaublich töricht! Noch nie hat jemand sich ungestraft in solche Situationen begeben. Und was die Aehnlichkeit angeht: gerade in solchen Fällen gibt es keine Aehnlichkeiten, die über das Gesicht hinausgehen.

C o l l e e n   M o o r e trifft mitsamt dem Gatten in Europa ein und läßt durch eben diesen Gatten noch einmal daran erinnern, daß sie erst 22 Jahre alt und doch schon in 42 Filmen aufgetreten ist. So jung — und schon so . . viel gespielt, möchte man sagen. Aber das Rechenexempel ist illustrativ für die ganze Fabrikation Amerikas: wenn Colleen zum ersten Male mit zwölf Jahren gefilmt hätte — und viel früher kann sie nicht angefangen haben, da sie unter Griffiths Regie debutierte! —, so kommen auf zehn Lebensjahre 42 Filme. Man darf aber nur sechs Lebensjahre rechnen, da Colleen nicht bereits vom 12. Jahr an „umworben" gewesen sein wird. Also: 6 Jahre der Arbeit, 42 Filme,

— das macht pro Jahr 7 Filme. Gestatten Sie: da stimmt etwas nicht.

20. Mai.

Im britischen Oberhause beantwortete Viscount Peel eine Frage, warum die britische Filmerzeugung rückwärts ginge, statt vorwärts, damit, daß er sagte: man dürfe sich keinen Illusionen hingeben: Amerikas Konkurrenz sei so groß, daß die englischen Filmschauspieler, wenn sie herangebildet worden seien, sofort von Amerika engagiert würden. — Glückliches Albion, soviel Talent auf einem Haufen zu haben!

Die Domo hat für ihren Film „Elegantes Pack“ in der Rheinprovinz die weibliche Hauptrolle zu besetzen versucht; sie inserierte nach einer deutsch-rheinischen Lilaan Gish. Ob sie eine gefunden hat, weiß ich nicht. Wie ich von anderer Seite vernehme, haben die rheinischen Besatzungsbehörden aber unter sich beraten, warum man für einen solchen Film gerade am Rhein die geeignete Hauptdarstellerin sucht.

21. Mai.

Die Münchener haben „a gfrornes Urvieh“ entdeckt, und zwar fiel es angesichts der Bavaria vom Himmel herab, da das Urvieh trotz seines gefrorenen Zustandes natürlich einsah, daß allein die Theresienwiese die geeigneten Landungsmöglichkeiten bot. Das Tier ist halb Vogel, halb Kaninchen — und wollte die Verkehrsausstellung besuchen. Eine Begleitkapsel gibt bekannt, daß das Tier vom Mars stammt und daß zum Auftauen HBB_3 zu verwenden sei. — Nebenbei bemerkt: diese Szene stammt aus einem Werbefilm für die Verkehrsausstellung und zeigt, wie wirklich nett man sogar eine so schwerfällige Sache filmisch aufziehen kann. Die chemische Formel HB. durfte selbstverständlich nicht fehlen, da im Grunde genommen ganz München nur ums HB. herumgebaut zu sein scheint.

Korrespondenz

R. S. Sooden. Der Wunsch ist leichter zu erfüllen, als Sie in Ihrer übergroßen Bescheidenheit glauben. Perscheid hat Ihren Brief lange betrachtet und dann wie das delphische Orakel folgendes geäußert: temperamentvoll, sehr umgänglich, viel Sinn für Humor, durchaus nicht sparsam, sehr häufig recht energisch, mit ausgeprägtem Sinn für Aeußerlichkeiten. Trotz alledem eine reale Natur von logischer Konsequenz und nicht allzu schnellem Gedankenfluß. Jedes Ding wird, wenn der erste Affekt überwunden ist, sorgfältig überlegt, trotz des Temperaments werden, schon der lieben Aeußerlichkeit wegen, keine Unbesonnenheiten begangen. Allerliebst ist die altruistische Ader, — aber was hilft's? Eine richtiggehende Leidenschaft ist doch noch nicht dagewesen.

Leser, Kreuznach. Warum soll nicht auch die „Kreuznacher Zeitung“ Jackie Coogan auf den Leim gehen? Darin sind sich alle Redaktionen gleich, — am drolligsten sind aber



doch die, welche „die Glocke schon vorher zusammenschlagen hörten". Und in der Hinsicht scheint die „Kreuznacher Zeitung" noch eine ehrenwerte Ausnahme zu bilden. Die Superklugen sind doch in den Großstädten eher zu Hause. Besten Dank.

P. I. G., Wilmersdorf. Sie haben schon recht: „Abwechslung ist die schönste Seite unseres Lebens", — daß aber über den Zeilen eine gigantische Schwermut lagert, die alsdann langsam hinübergetragen wird in eine dichterische Spielerei mit Märchenideen, wobei man den Kobold Witz vorüberflitzen und Grimassen schneiden sieht, das, lieber Freund, ist zuviel Schwung, zu viel Pathos. Wollen wir uns nicht auf einer mittleren Linie treffen? Aber schließlich ist die Hauptsache, daß Ihnen abseits der irdischen Fahrstraße geholfen ist. Und damit sind wir beruhigt.

E. V., Stuttgart. Oha! Nun ist's der Buckau-Film! Nein, daß diese Firma als Firma in Filmkreisen bekannt wäre, kann man wirklich nicht behaupten. Aber sie wendet sich ja auch nicht an die „Branche", sondern an diejenigen Damen, deren Schönheit nach dem Film schreit. Ob wir im Ernst glauben, daß der Schönheitswettbewerb dieses unbekannten Unternehmens einen Zweck hat, — fragen Sie. Wir glauben das offengestanden weder im Ernst, noch im Scherz. Sie werden ja selbst sehen.

Ti . . ., Echterdingen. Daß Viola Dana eine Autogarage hat bauen lassen und die Boxen gegen schweres Geld vermietet, finden Sie unpoetisch und unweiblich. Was sagen Sie aber erst, wenn Sie nunmehr erfahren, daß ein anderer Filmstar des gelobten Landes, nämlich Ruth Roland in Los Angeles, eine sehr gut gehende Sargfabrik unterhält?

S. T., Stade. Wir haben die phänomenale Manuskriptskizze „Dynamik der Großstadt" von Mohsoly-Nagy gleichfalls mit Erschütterung gelesen, aber es ist nur zu begreiflich, daß Sie in Ihrer idyllischen Provinzruhe darüber nahezu aus den Pantinen gekippt sind. Nun stellen Sie sich vor, daß es in Berlin einen ganzen Literatur-Klüngel gibt, der in diesem Wortgestammel die Rettung der Kunst, also auch die des Films, erblickt. Diese Leute photographieren nicht nur den „Bauch eines Eisenbahnzuges", sie lassen die Gesichter der Menschen mit phosphoreszierendem Material einreiben und einen leeren Metallkegel gegen das kinematographische Objektiv geschleudert werden. Und diesen hahnebüchenen Blödsinn nennt man dann „Dynamik des Films" und baut darauf weiter bis zum absoluten Film. Soviel kaltes Wasser, wie man brauchte, gibt es ja gar nicht.

E. W. H., Weimar. Nicht doch! Wie werden wir denn sogar Schlager der von Ihnen vorgeschlagenen Art in der Notenbeilage von „Filmland" bringen? Die Notenverlagsanstalten würden sich sehr schön dagegen auflehnen, und sie hätten Recht: wer würde schließlich noch ihre speziellen Verlagsobjekte kaufen, wenn wir „Filmland" als Ablagerungsstätte moderner Schlagerkompositionen betrachten würden? Bleiben wir lieber hübsch beim Bau — und nehmen wir, wenn wir keine Filmmusik bringen, so doch wenigstens Musik von Filmkomponisten.

Unsere unzufriedene Seite

DASSEL-WEIL

Was ist Kitsch?

Kürzlich las ich, verfaßt von der „Emelka", die folgende Definition des Wortes „Kitsch":

„Kitsch" ist der Begriff für eine Art Falschmünzerei auf dem Gebiete aller Kunst. „Kitsch" entsteht, wenn mit ungeeigneten Mitteln am ungeeigneten Ort etwas geschafft bezw. gezeigt werden will, das angeblich für diesen Zweck bestimmt ist, in Wirklichkeit aber nicht hierher gehört.

Das ist ein Definitions v e r s u c h, der unbedingt zu begrüßen ist, da damit der Wille ausgesprochen ist, jeglichen Kitsch fortan zu vermeiden.

Ich möchte daraufhin den Versuch machen, noch g e n a u e r zu definieren und einige Betrachtungen anzustellen.

Die Definition der „Emelka" ist nicht ganz klar verständlich; den das „Etwas" in Verbindung mit den ungeeigneten Mitteln und dem ungeeigneten Ort hört sich sehr allgemein an. – Vielleicht ist d a s schon „Kitsch", wenn mit g e e i g n e t e n Mitteln am u n geeigneten Ort etwas geschafft wird — — — und andererseits mit u n geeigneten Mitteln am durchaus g e e i g n e t e n Ort? Beispielsweise fragte man sich schon des öfteren: s t ö r t d a s D r a m a d i e E n t w i c k l u n g d e s F i l m s z u r r e i n e n K u n s t? — Ist es für Filmkunstbegriffe u n möglich, ist es „Kitsch"? —



Beispielsweise fragte man sich schon des öfteren, stört das Drama die Entwicklung des Films zur reinen Kunst? Ist es für Filmkunstbegriffe unmöglich, ist es „Kitsch"?

Meiner Meinung hat das Drama auch seine Filmberechtigung — es kommt wohl einzig und allein darauf an, wie es behandelt wird oder besser: wie sein Inhalt ist. Denn ich möchte meinen, für das erreichte künstlerische Niveau ist die Dramatik schlechthin zu Weiterentwicklung nötig; — dem Vorwurf des Kitsches ist wohl nur ein bestimmter Inhalt des dramatischen Films ausgesetzt. Welcher Inhalt das ist, mag daraus hervorgehen, daß wir die Filme für künstlerisch wertvoll halten, in denen kein Mord vorkommt. Und gerade diese Mordgeschichten dürften es sein, die das Drama für Filmkunstbegriffe unmöglich machen. Nun haben die meisten Dramen in ihren Handlungen für die entscheidenden Wendepunkte einen oder auch gleich zwei Morde . . . und zum Schluß dann die entsprechende Sühne, das ist eine Dramatik zum Steinerweichen. Aber für die heutigen Kunstbegriffe sind derartige Mordgeschichten selbst in erstklassiger Darstellung keine Kunstfilme mehr. — Unsere Begriffe dürften sowieso für einen Mord und ähnliche Dinge nicht mehr allzu empfänglich sein, und tatsächlich schafft es eine unbehagliche Atmosphäre beim Zuschauer, wenn auf der weißen Wand immer und immer wieder derartigen impulsiven Handlungen durch den Revolver Nachdruck verliehen wird. —

Ja, das ist sogar auch dann so, wenn der betreffende Film aus — Schweden kommt. Aber das deutsche Publikum ist nun einmal komisch; es bemängelt einen deutschen Film wie „Die Straße" oder „Sylvester", lehnt womöglich auch noch entrüstet den amerikanischen Film „wegen des Kitsches" ab, und ruft dann nach dem „künstlerischen schwedischen Film". — Das ist zumindest gedankenlos; denn ich glaube nicht, daß in Handlung und Darstellung ein Schwedenfilm so bald auf der Höhe eines Grune-Films steht, mag dieser Film nun „Die Straße" oder „Arabella" heißen.

Der schwedische Film lieferte uns bisher größtenteils Dramen, — die anerkannterweise künstlerisch-seelisches Empfinden in vorbildlicher Dynamik aufwiesen, — das Empfinden war aber mehr als einmal Wiedergabe von solchen Impulsen, die unsere kulturellen Erziehungsbegriffe nicht gern dulden. Auch der schwedische Film sollte nicht mit Vorliebe im Drama Mordgeschichten bringen; die „erdrückend düstere Atmosphäre" des Schwedenlandes bedingt nicht, daß der Grundton der Filmhandlung auf „kitschiger Dramatik" beruht — und daß die durchweg erstklassigen Schauspielkräfte nur darin verwendet werden. Auch in „Gösta Berling" ist der „nordischen Eigenart", dem „innersten schwedischen Volkscharakter", mehr im Sinne einer „psychologischen Dramatik Rechnung getragen, in welche die (im Gegensatz dazu) äußere Handlung nicht „übel" und „abgeschmackt" (gleichsam „zerstörend") eingreift. —

Ich glaube, der deutsche Filminteressent darf, wenn er fremde Filme lobt oder tadelt, nicht vergessen, die Charakterzeichen der Produktion des eigenen Landes zu werten. Ueberhaupt soll man sich möglichst von Vorurteilen zu befreien suchen; denn jedes Land, ja, jeder Regisseur, wird einmal einen „guten" Film herstellen, und ein andermal einen „weniger guten", vielleicht einen „üblen", „abgeschmackten". —

Aber das Drama mag selbst fürs „höhere Niveau" noch gelten — ja — ich möchte sagen: wir brauchen es. — Man fragt noch jetzt: „Ist der Film „Sylvester" ein Fortschritt??" — Ach, man sagt sogar: er besitze kein gutes Manuskript! — Warum? — Die Dramatik, die meiner Meinung nach „Kunst" ist, liegt im — „Sylvester"-Film! — Dieser Film ist nun einmal so ganz anders, als die anderen der dramatischen Art. — Er ist ein Fortschritt; — genau so einer, wie „Die Straße" — „Sylvester" — „Arabella" — „Der letzte Mann" —; alle sind sie ein Fortschritt. Sie sind hauptsächlich die Produkte, die ein „höheres Niveau", die das „bestimmte künstlerische Niveau" erreichen ließen; und sie haben alle eine ganz bestimmte Dramatik gemein: „die psychologische Dramatik". —

Betrachten wir doch die Dramatik des Sylvester-Films: Der Hauptpunkt liegt im Innerlichen; die Ursache der Katastrophe ist das innere Zerwürfnis der Familie! — „psychologische Dramatik" also. Und die äußere Handlung, die diese Vorgänge begleitet, stört nicht, verlangt keine seelische Einführung in Dinge, keine Wiedergabe von Impulsen, die das ästhetische Empfinden stören: sie steht scheinbar in gar keinem Verhältnis zur inneren, und doch ist sie in ihrer wahren Lebendigkeit mit die Ursache zur Katastrophe. Und diese Katastase ist seelisch und äußerlich echtes Leben, ist ohne romanhaften Zwang, ist „Kunst". —

Es käme aber darauf an, seelische Konflikte zu suchen, dramatische Probleme des Alltagslebens zu lösen, eine psychologische Dramatik zu entwickeln und harmonisierende äußere Rahmen zu finden.

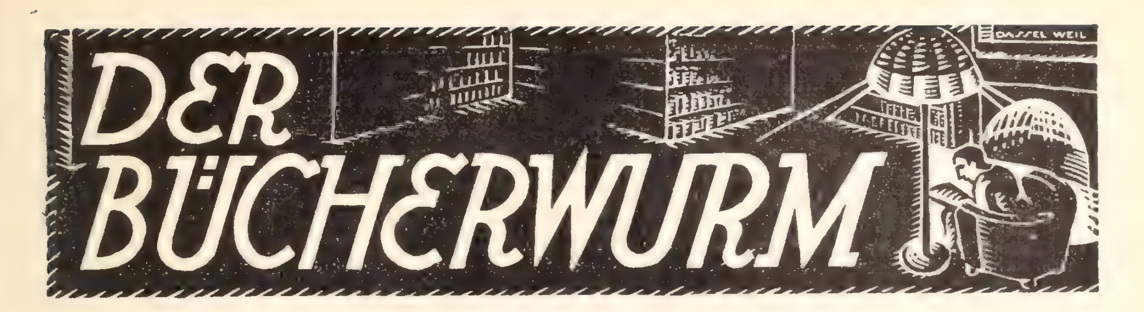
Auch „Der letzte Mann", von dem gesagt wird, er habe den Bruch mit dem dramatischen Gesetz herbeigeführt, ist doch eigentlich auch immer noch „Drama", beinahe eine Schicksalstragödie, im letzen Moment aber noch in der äußerlichen Auswirkung behindert, in die Komödie umgebogen, — daher für viele erträglicher. Die Handlung hat aber durchaus dramatische Momente —, nur eben nicht äußerliche. —

Aber ist das nicht ein besseres, ein wirklich künstlerisches Drama? — Aber nicht die dramatische Mordgeschichte sei unser Zukunftswunsch, nicht „kitschige Dramatik", sondern „psychologische Dramatik", die entweder als äußerliches Drama endet oder, wie „Der letzte Mann", grotesk. —

Und da wurde gesagt: „Schaffen wir einen deutschen, weniger tiefen, aber heiteren, weniger logischen, aber angenehmeren Film, der gar nicht zum Denken anregt! —

Nein, nein! Nur nicht das! Ich fürchte, daß der unlogische, heitere, gar nicht zum Denken anregende Film eher „zerquillt", da man ihn ja gar nicht „aufnehmen" kann! —

Werner Parlow, Berlin.



Es ist in der Tat keine ganz leichte Aufgabe, aus der Unzahl neuer Bücher diejenigen herauszugreifen, von denen anzunehmen ist, daß der ahnungslose Zeitgenosse auf sie gewartet hat. Denn wenn so ein Buch wirklich endlich das Licht der Welt erblickt hat, so will, ehe der geneigte Leser sich dafür erwärmt, er auch wissen, aus welchem Grunde er sich erwärmen soll. Er möchte beileibe nicht wissen, w a s in einem Roman erzählt wird, denn dann hätte er die Lektüre nicht mehr nötig und würde keine spannenden Momente, keine Ueberraschungen mehr erleben können; — aber er möchte auch auf keinen Fall wissen, w i e ein Roman erzählt wird. Denn er will sich ja sein Urteil über das stilistische „Wie" des Autors ganz alleine bilden und lehnt es ab, durch den Referenten des „Bücherwurm" mit Voreingenommenheit geladen zu werden. Dann aber sieht sich der Referent noch einer dritten Schwierigkeit gegenüber: wie soll er wissen, was dieser oder jener Leser gerne — „l i e s t", was er, abgewendet vom Film, zu sich zu nehmen begehrt?

Fangen wir, um das an einem Exempel zu statuieren, bei einem englischen Roman an, der mir zur Stunde vorliegt und der mich — ich übertreibe nicht! — ganze zwei Wochen in Atem gehalten hat. Dies ist der Roman **„Söhne und Liebhaber"** von **D. H. Lawrence**, erschienen im I n s e l v e r l a g z u L e i p z i g. Um subjektiv und ehrlich zu berichten, will ich damit beginnen, einzugestehen, daß ich von diesem seltsamen und ausgezeichneten Buch zunächst Seite für Seite ganz langsam „verschlungen" habe; ich habe mich an der realistischen Kleinarbeit der Schilderung aus dem englischen Bergwerks- und Kleinfamilienleben buchstäblich begeistert, ich habe unerhörte Details der Beobachtung gefunden und wohl an die hundertmal wieder zurückgelesen, um nur nichts zu flüchtig übergangen zu haben. Und dann kamen, nach der ersten Begeisterung, Stunden der Qual über die sich so gern wiederholende Art der Charakterschilderungen und Personenbeschreibungen, Stunden der Qual — und der inneren Auflehnung gegen die Manier . . . oder die Manie, etwa einen gut erblickten Einzelfall zu verallgemeinert zu sehen: die Liebe einiger Söhne für ihre Mutter nämlich. Ich fragte mich hin und her, wie unter den dargelegten Voraussetzungen Kinder sich wohl entwickeln mögen, wie Kinder unter ähnlichen Verhältnissen sich wohl herausbilden, — wie gewisse soziale Vorgänge vom Dichter „erlebt" und „erschaut" wurden, — und ich kam zu dem Urteil, daß man sich trotz freudigster Begeisterung für „Söhne und Liebhaber" doch davon freihalten müsse, sich von der beinahe restlos einfangenden Einzelmalerei überzeugen zu lassen. Der Roman also — hat mich nicht überzeugt, er hat mich

zum Schlusse rebellisch gemacht und trostlos gestimmt. — Wie also soll ich das, was ganz subjektiv von mir empfunden wurde, zu einem gerechten Urteil im Sinne des Lesers ausreifen lassen?

In der Tat, die Aufgabe ist nicht ganz leicht, — und sie ist bisweilen, namentlich bei dem Roman „Söhne und Liebhaber", absolut unmöglich. Denn zum Schluß kristallisiert sich doch immer wieder das letzte Resümee heraus: dieser Roman ist etwas faszinierend Bestechliches, — er gehört zu denen, die man „gelesen haben muß" . . . auch wenn man sie ablehnt. Denn es gibt in unserer großen Allerwelts-Literatur wirklich nur wenige Bücher, die ihm an innerem Gehalt und am Streben, wahrhaft zu sein, an die Seite gestellt werden könnten . . .

Wie ganz anders nimmt sich ein zweiter Roman, „**Maria am Gestade" von Herbert Sellke**, aus. Er ist in der Deutschen Verlags-Anstalt Stuttgart-Berlin erschienen. Sellke wohnt in Danzig, und er brütet aus der Danziger See-Atmosphäre eine seltsam abenteurliche Geschichte hervor, das Erlebnis eines Danziger Hochschullehrers. Dieser Professor Wend Rehberg hat einmal ein nächliches Erlebnis, er kommt in einer von sagenhaften Nixen bevölkerten Gegend mit einem rothaarigen Mädchen zusammen — und wird diese ganz oberflächliche visuelle Erscheinung nicht mehr los. Er wird von seiner Phantasie durch die Lande gehetzt, und überall glaubt er Ebenbilder jenes nächtlichen Spukes zu erkennen. Ein russischer Hochstapler muß ihm schließlich seine Begleiterin abtreten, die dem Nachtspuk gleichfalls ähnelt, und er heiratet diese Frau sogar, obwohl sie alles andere als normal erscheint. Sie hat zwar keinen Fischschwanz, aber jeder Dritte in Danzig erklärt sie nichtsdestoweniger für eine Melusine, wie denn sie selbst sich auch als eine Undinge betrachtet. Sellke setzt ohne weiteres voraus, daß der Leser sich gegen diese eigenartige Naturerscheinung unter den Danzigern nicht auflehnt, er tut jedoch — abermals subjektiv gesprochen — recht wenig, den Leser einzufangen, ihn so zu umketten, wie D. H. Lawrence in seinem „Söhne und Liebhaber". Natürlich bleibt Lawrence auf dem Boden der Wirklichkeit, Sellke aber kommt gespensterhaft-abergläubisch und erwartet nun, daß man ihn trotzdem für voll nimmt. Ja, wäre er ganz konsequent verfahren, hätte er den Spuk als das Komplott einer Gaunerbande aufgelöst — und hätte er irgend etwas erfunden, das wert gewesen wäre, den Stubengelehrten Dr. Wend Rehberg von einer hochstapelnden Gesellschaft umgarnt werden zu lassen, dann hätte man alle Gesichte der Hauptfigur des Romans für wahr genommen. So aber bleibt zum Schluß etwas Verwaschenes zurück, das nicht recht befriedigt: Rehberg stirbt mysteriös . . . und alles hat ein Ende.

Das also ist das subjektive Gefühl des Referenten dem Autor Sellke gegenüber; wie wird der Leser denken? Der Referent weiß es nicht, — er kann also nur andeutungsweise zitieren, was sich vielleicht jener Zeitgenosse als Fazit formuliert, der ganz — auf des Bücherwurms Ansicht eingestellt ist . . . Und vielleicht stößt sich dann auch dieser Zeitgenosse — gleich dem Referenten — an der ungleichmäßigen Sprache Sellkes, an der Willkür der verbialen Tempi . . . und an vielem andern mehr, das unausgeglichen erscheint.

Viel einfacher ist es, über „**Die drei Baronessen Schlag vom Höllenhammer**" zu schreiben; der Verfasser ist **Hans Possendorf**, der Verlag W. Vobach & Co. Possendorf, so glaube ich, hat sich mit dem Vorsatz an die Arbeit gemacht, einmal eine Geschichte so recht aus dem Schoße der Familie zu schreiben: also da ist der Gutshof, der allgemach unter die Räder kommt; da ist ein Vater, der bald stirbt und drei Töchter zurückläßt, — und da ist die Mutter, die alles mehr oder weniger seinen Gang gehen läßt. Die Hauptsache sind natürlich die drei Töchter, die Baronessen: die erste ist stolz, die zweite ist künstlerisch akkreditiert . . . und die dritte ist zunächst nichts weiter als burschikos und jungenhaft. Es ist ganz klar, daß aus diesem Milieu ein Roman resultieren muß; — ich habe bei der Lektüre oft an Roda Rodas „Drei aus einem Nest" denken müssen, weil so manches grad so liebenswürdig klingt, wie es in jenem Roman der Fall war. Nur, leider — möchte ich sagen! — mit der betrüblichen Einschränkung, daß bei Possendorf der Ausgang etwas dramatischer ist . . . und das Nesthäkchen ausgerechnet zum Film gehen muß. Das Buch ist, wie der Verfasser sich das vorgenommen hat, ein sehr liebes Lektürchen geworden und verkürzt die Zeit in durchaus harmonischer Weise.

Das Gleiche darf gleich von zwei Unterhaltungsbüchern aus dem Verlage von Friedrich Rothbarth, Leipzig, gesagt werden, nämlich von „**Was du ererbt von deinen Vätern hast —**", Verfasser **Guido Kreutzer**, — und von „**Das Haus der Gnade**", Verfasser **Otfrid von Hanstein**. „Was du ererbt von deinen Vätern hast —" ist selbstverständlich eine bodenständige Angelegenheit: hier geht es um landwirtschaftliche Dinge . . . und ein junger Offizier muß erst durch eine gewisse sentimentale Schule hindurch, ehe er den Wert der heimatlichen, der väterlichen Scholle schätzen lernt. Der Vater stirbt, und das Gut wird von einem Freunde verwaltet . . ., die Uniform triumphiert also im ersten Gefecht. Es bedarf erst eines zweiten Konfliktes, ehe der Sohn erkennt, wie sehr der verwaiste Besitz der fürsorglichen Pflege bedarf, — und da verzichtet er, im Innersten geläutert, auf das bunte Tuch, um — sein Erbe „zu erwerben". Die Sache ist nett und geschmackvoll erzählt, ohne auf Ewigkeitsbestand Anspruch zu erheben.

Auf demselben ambitionslosen Standpunkt hat Otfrid von Hanstein gestanden, als er „Das Haus der Gnade" erfand. Ich lese eigentlich diesen Autor recht gerne, so behaglich er auch plaudern und uns vor dramatischen Herzkrämpfen bewahren mag. Das Haus der Gnade ist ein Spitzname für das Gutshaus der reichen Verwandten: hier dürfen alle heruntergewirtschafteten Familienmitglieder sozusagen das Gnadenbrot essen; sie müssen dafür, daß sie durchgefüttert werden, Hausarbeiten verrichten, dürfen zumeist aber als Gesinde nicht einmal am festlichen Familientisch Platz nehmen. Der Gedanke ist, wie man sieht, überaus witzig, boshaft und echt. Daß er nur der Kern einer Liebesgeschichte ist, kann nicht anders erwartet werden, denn Hanstein schreibt keine Reden an die deutsche Nation, sondern Romane für die tägliche Unterhaltung. Er ist der schlechteste nicht, mein Wort darauf!

Sehr amüsant ist ein Büchlein, das **Rudolf Greinz** unter dem Titel „**Der Bratelgeiger**" im Verlag Fleischhauer & Spohn, Stuttgart, erscheinen läßt. Dieser Verlag gibt unter der Aegide von Manfred Schneider eine Sammlung von „Kristall-Büchern" heraus, jedes Bändchen ist auf holzfreies Papier gedruckt und in Ganzleinen gebunden, also so recht für das Bücherbrett geeignet. Man findet hier allerlei vertreten: Bonsels, Jakob Boßhart, Bruno Frank, Wilhelm Scholz, Norbert Jacques, Isolde Kurz und Auguste Supper . . . Und eins der zuletzt erschienenen Bücher ist nun von Rudolf Greinz, dem so ungemein fruchtbaren Romanschriftsteller und Novellisten, der von München aus wirkt. Die vier Novellen, die im „Bratelgeiger" vereint sind und sämtlich in Tirol spielen, sind ungemein herzerfrischend zu lesen; es ist ein Stückchen derber, gesunder Volkskunst, das hier geboten wird. — und wonach sonst sehnen wir uns denn, nachdem wir eine Fülle psychologischer Sezierkunststücke vorgesetzt erhalten haben? Eine so urwüchsige Sammlung läßt stets das Herz auftauen!

Für Feinschmecker ganz moderner Einstellung ist das im Verlage von Ernst Rowohlt, Berlin, erschienene Bändchen **„Die Rose“ von Robert Walser.** Daß das Buch „Die Rose“ und nicht „Die gezinkte Gartenharke“ heißt, ist wohl eine Tücke der Modernität, wie denn überhaupt — mit Respekt zu vermelden — manche Literaten sich die Sache sehr einfach machen und etliche Impromptus ohne jeden Zeitwert zusammenbauen, um ihnen einen Gemeinsamkeitstitel zu geben. Was aber — ich bitte den Leser! — haben wir mit derartigen persönlichen Angelegenheiten zu tun? „Wir“ . . . das heißt . . . wir Unmodernen, die wir uns einbilden, es müßte, wenn etwas gedruckt wird, sich dabei auch etwas Wesentliches denken lassen. Was aber Herr Walser in seiner vielblättrigen „Rose“ vereint, ist so unwichtig — und nach meiner ergebenen Meinung: — so uninteressant, daß ich den verdienstvollen Verlag der deutschen Balzac-Ausgabe um dieses Objekt nicht beneide.

Dafür gibt uns denn der Eeekboom-Verlag in Hamburg wieder eine Entschädigung in **„Wippsteert“**, einem plattdeutschen Roman **von Otto Franz Grund.** Die dialektischen Dichtungen werden bei uns erst neuerdings wieder besser gefördert, und um diese sympathischen Bestrebungen, die Sprache der engeren Heimat auch literaturfähig zu machen, zu unterstützen, sollten alle „Provinzler“ sich um ihre Dialektdichter bemühen. Welche lustigen Stunden verdanke ich nicht dem Schlesischen! Und das, obwohl ich nicht einmal Schlesier von Geburt bin! Mit „Wippsteert“ ist's kaum anders; zwar unterscheiden sich ja die verschiedenen Platts sehr voneinander, auch weicht die Schreibweise des einen Dialektdichters von der seines Landsmannes unter Umständen recht beträchtlich ab, — aber die herzliche Aufrichtigkeit spricht aus dem einen wie aus dem andern! Ich möchte den Niederdeutschen sehen, der sich nicht köstlich erbaut an diesem „Wippsteert“. Die textliche Niederschrift ist nach meinem Dafürhalten so vorzüglich, daß sie auch den Mecklenburgern ohne weiteres verständlich sein müßte.

„Von Bach bis Strauß“ betitelt sich ein schlankes Bändchen von Musik-Novellen und -Skizzen, zusammengetragen von Walter Möller, herausgegeben vom Verlag Wilhelm Möller in Oranienburg. Das Büchlein ist Prof. Dr. Hans Pfitzner gewidmet und bringt auf rund 110 Seiten allerlei Geschichten, die mit der Musik in ideellem Zusammenhang stehen. Es sind keine Musiker-Anekdoten, wie man annehmen möchte, — es handelt sich nur um die Musik als gegenständliche Themenverbindung unter den einzelnen Erzählungen.

Auch die Reiseliteratur hat wieder einige Neuerscheinungen zu verzeichnen, so eine Neuauflage des im Verlage J. H. W. Dietz Nachf., Berlin, erschienenen Buches von **Jürgen Brend, „Eine Reise nach Island und den Westmännerinseln“.** Das Buch gibt in seinem hübschen Einband weniger eine zusammenhängende Beschreibung der Insel, sondern lose Eindrücke und Tagebuchblätter eines Mannes, der hauptsächlich als Zoologe Island bereiste. Die Bilder sind sehr hübsch und geben zum Teil Anblicke wieder, die man in andern Büchern über dieses interessante Land vergeblich sucht. Ich möchte die unmittelbar wirkenden Tagebuchblätter Brands in meiner Bücherei jedenfalls nicht mehr missen.

Weit nach dem Süden, in die holländisch-indische Südsee, führen uns zwei neue Bücher des Albert-Langen-Verlages in München, beide aus dem Nachlaß von **Max Dauthendey, „Letzte Reise“**, und **„Erlebnisse auf Java“.** Die Gewissenhaftigkeit gebietet es, zu sagen, daß die „Letzte Reise“ Tagebuchaufzeichnungen aus der Kriegszeit enthält, also aus jenen sehnsuchtzerrütteten Tagen, die Dauthendey ferne der Heimat verbrachte, und daß „Erlebnisse auf Java“ zwei besonders ausführliche Tagebuch-Auszüge sind, die sich mit einer Besteigung des Vulkans Smeroe auf Java . . . und mit der Schilderung von Hochzeitszeremonien bei einer Eheschließung des Sultans von Solo befassen. Was aber bedeutet diese trockene Aufzählung des konkreten Inhaltes? Ist Dauthendey — oder war Dauthendey ein Mensch, der mit derartigen Inhaltsangaben zu umreißen wäre? Ich wüßte unter den persönlichen Dokumenten unserer zeitgenössischen Dichter keine, die gleich ergreifend wären, wie die Dauthendeys. Zwei Sehnsüchte sind es, die dieses hohe und gütigmilde Herz erdrosselt haben, die Sehnsucht nach dem Vaterlande und die nach dem treu geliebten Weibe. Lieder sind zwischen den Briefen an seine Frau verstreut, von so schmerzhafter Innigkeit und Schönheit, wie blutstropfenrote Blätter, die einer sterbenden Rose entgleiten. Und ergreifend ist, zu verfolgen, wie sehr die Tagebuchblätter sich mit überragenden Lebensweisheiten füllen, je mehr der Körper Dauthendeys seine Auflösung herannahen fühlt. Ein Geschenk an uns Deutsche, — das sind diese beiden schönen Bücher aus dem Verlage Albert Langen!

Etwas anderes sind die referierenden Bücher aus der Sammlung „Stätten der Kultur", herausgegeben von Prof. Dr. Georg Biermann. Uns liegen neu die Bände **„Hannover" von V. Curt Habicht** — und **„Düsseldorf" von Heinz Stolz** vor, die wieder mit einer Fülle prachtvoller ganzseitiger Bildbeilagen versehen sind und die kulturelle Vergangenheit der beiden großen Stadtgebilde in sehr unterhaltsamen und belehrenden Kapiteln behandeln. Was sich nur an künstlerischen und sonstwie kulturellen Regungen innerhalb des geistigen Weichbildes von Hannover und Düseldorf vollzog, — hier ist es in knappen Daten festgehalten. Wer sich mit der Bedeutung der Kulturzentren unserer deutschen und außerdeutschen Heimat vertraut machen will, wird die Sammlung „Stätten der Kultur" mit Erfolg zur Hand nehmen.

Gleichfalls belehrend ist das im Verlage Dieck & Co. erschienene Bändchen **„Mein Motorrad und ich"** von **Alexander Büttner**. Zum erstenmal ist hier denjenigen, die sich mit der Theorie des Motorrades und mit dem Ankauf einer solchen Maschine anfreunden wollen, der an sich trockene Lesestoff in leicht verdaulicher, plaudernder Weise vorgesetzt; es gibt nichts, was der hervorragende Fachmann hier nicht ausgiebig und doch amüsant behandelte. Ob es sich um die Vorgänge innerhalb des Motors oder um solche auf der Rennbahn und im Straßenrennen handeln mag, immer findet man Rat und Auskunft. Hübsche scherzhafte Bilder erhöhen den Wert dieser Sportbroschüre.

Von **Alfons Goldschmidt** bringt der rührige Verlag Ernst Rowohlt eine seriöse Broschüre über **„Mexiko"** heraus; es ist in der Tat nicht zu viel gesagt, wenn man behauptet, daß noch niemand vor Goldschmidt das moderne und sozial geschichtete Mexiko in gleich lebendiger Weise zu erfassen und wiederzugeben wußte. Was man nur an Bemerkenswertem sagen kann — Goldschmidt findet es und bringt uns auf diese Weise das Land greifbar nahe. Nicht nur an Auswanderer wendet der Verfasser sich, wenn er hier seine Eindrücke aus einem mehrjährigen Aufenthalt in Mittelamerika niederlegt, sondern an all und jeden: der Gebildete muß wissen, wie die Welt ausschaut — und der Filmfreund muß es nicht minder wissen, weil . . . die amerikanischen Filme uns so ganz falsche Vorstellungen von diesem sonderbaren Lande vermitteln.

Auf eine schmale Novellen-Sammlung des famosen **Martin Andersen Nexö, „Bornholmer Novellen"**, erschienen bei J. H. W. Dietz Nachfolger, Berlin, sei aufmerksam gemacht: denn wer liebte ihn nicht, den Sohn des Kopenhagener Steinarbeiters Nexö, den ehemaligen Bornholmer Hütejungen und Schuhmacherlehrling? Frisch von der Fortbildungsschule weg versuchte Nexö sich mit den ersten Arbeiten, und siehe da —, sie gelangen beinahe auf den ersten Streich. Ist es nicht, als ob die Sprache nur ein untergeordnetes Mittel für den wahrhaften Dichter sei? Was im Herzen empfunden wird, das ist das Wichtige. Möchte der schmale und freundliche Band der „Bornholmer Novellen" diesem sympathischen und wirklichen Dichter eine neue Gefolgschar zuführen; das ist mein aufrichtiger Wunsch!

Von **Timm Kröger** endlich liegen, herausgebracht vom Verlag Georg Westermann, Braunschweig, zwei neue Wiedergaben vor, und zwar **„Dem unbekannten Gott"** und **„Daniel Dark"**. Namentlich die Geschichte Daniel Darks wird ungemein viele Leser finden. Wenn auch das Psychologische in dieser Novelle die Hauptsache ist, so drängt es sich doch nirgends störend hervor, es ist im Gegenteil ganz in der lebenswarmen und plastischen Handlung aufgelöst. Die große Anschaulichkeit, mit der der Dichter eigenes Erleben in dem Lebensgang eines feinsinnigen Bauernburschen und seines reichen, kampferfüllten Innenlebens schildert, macht diese Novelle zu einem der besten Werke der gesamten modernen Novellistik. — In „Dem unbekannten Gott" kämpfen zwei Weltanschauungen miteinander. Die eine vertritt ein dem Dreieinigen Gott des Apostolikums in frommer Demut blind ergebener Vater; die andere ein Sohn, der heimlich, dem Willen des Vaters entgegen, Naturwissenschaft studierte und in einen oberflächlichen Atheismus getrieben wurde. Der Vater verstößt den Sohn, Freunde suchen zu vermitteln. Aber die Versöhnung kommt erst zustande, als der greise, einsam gewordene Vater in der Erkenntnis, daß Gottes tiefste Liebe Verzeihung heißt, den Sohn zu sich ins Vaterhaus zurückruft. S. Berndt.

FÜR DIE VOM SCHARFEN GEISTE

Kreuzworträtsel.

■	1		2		3	■	4	5	6			■
7	■	■		■	8					■	■	9
	■	10		11		■	■	12		13	■	
14	15					■	16				17	
18		■		■		■		■	■	■	19	
20		■		■		■		■		■		
■		■		■	■	■	■	■	■	■		■
■		■		■	21	■	22	■	23	■		■
24		■		■		■		■		■	25	26
		■	■	■		■		■		■	27	
28			29	30		■	31			32		
	■	33			■	■	34				■	
	■	■	35					■		■	■	
■	36					■	37					■

Die zu erratenden Wörter haben folgende Bedeutung:

Von links nach rechts: 1. Staatsmann. 4. Weibl. Vorname. 8. Teil der Kirche. 10. Zugtier. 12. Artikel. 14. Arbeitsverweigerung. 16. Werkzeug. 18. Umstandswort 19. Italienische Gesangssilbe. 20. Fürwort. 24. Fluß. 25. Verhältniswort. 27. Ausruf. 28. Erwerbsmöglichkeit. 31. Antigöttliches Wesen. 33. Eigenschaftswort. 34. Biblisch. Name. 35. Weibl. Vorname. 36. Fluß. 37. Oper.

Von oben nach unten: 2. Beförderungsmittel. 3. Streupulver, 5. Behälter. 6. Teil des Auges. 7. Geldbehälter. 9. Weibl. Vorname. 10. Fürwort. 11. Nahrungsmittel. 13. Fürwort. 15. Brennstofflager. 16. Getränk. 17. Flüchtling. 21. Beruf. 22. Teil des Waldmeisters. 23. Eingang zur Burg. 24. Teil der Stadt. 26. Gegensatz zur Kunst. 29. Weibl. Vorname. 30. Tier. 32. Ausruf.

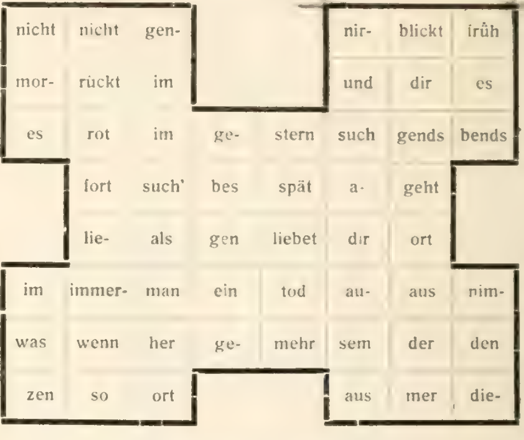
Silbenrätsel.

a—ban—be—breit—can—dad—dal—dan—de—di—don—durch—e—e—eh—ei—el—el—eu—gad—ger—glet—grid—günst—ha—halb—her—ho—i—iam—in—in—ir—kar—la—la—land—li—li—ling—man—nan—nass—ne—ner—ner—no—pheu—phrat—ra—ren—ri—ri—sant—sass—scher—schnitt—schwe—sen—sol—stein—ster—te—ter—thé—u—u—ur—va—ving.

Aus vorstehenden Silben sind 29 Wörter zu bilden, deren Anfangs- und Endbuchstaben, beide von oben nach unten gelesen, einen Ausspruch von La Rochefoucauld ergeben. Die Wörter bedeuten:

1. Bezeichnung für hurtig. 2. Versfuß. 3. Insel. 4. Betstunde. 5. Provinz. 6. Erzengel. 7. Hauptstadt von Creta. 8. Stadt des Altertums in Karien (Kleinasien). 9. Fluß in Asien. 10. Beleuchtungskörper. 11. Stadt in Böhmen. 12. Nordischer Frauenname. 13. Gestalt einer Wagneroper. 14. Verwandte. 15. Tanztee. 16. Schlingpflanze. 17. Engl. Schauspieler. 18. Tonzeichen. 19. Deutsche Festung. 20. Bezeichnung für Polizei. 21. Dänischer Regisseur. 22. Gesteinsmasse. 23. Naturerscheinung. 24. Präposition. 25. Eisberg. 26. Kanton 27. Forscher. 28. Bevorzugten. 29. Mittellinie.

Rösselsprung.



Einschieberätsel.

Hera. Eis. Rente. Tat. Posen. Wechsel. Maler. Pacht. Gera. Korn. Pose. Hort. Naht. Mal. Milz. Halter. Oper. Segel. Eden. Nora. Harm. Ruß. Posa. Liste. Tube. Kopf.

Jedem der vorstehenden Worte ist durch Einschieben eines Buchstabens in ein Wort andere Bedeutung zu geben. Die neuen Buchstaben, im Zusammenhang gelesen, ergeben den Anfang einer Arie aus der Oper „Der fliegende Holländer".

Auflösungen aus voriger Nummer.

Rösselsprung:

Wechselnd geht unter Leid und Freuden
Nicht mitfühlend der schnelle Tag.
Jeder suche zum Kranze bescheiden
Was von Blumen er finden mag.
Jugend verblüht.
Freude entflieht:
Lebe! halte! doch laufe nicht nach.
E. M. Arndt.

Silbenrätsel:

1. Dvorak. 2. Erato. 3. Renntip. 4. Mohrenkopf. 5. Unterrock. 6. Ernani. 7. Salamis. 8. Samos. 9. Ismene. 10. Guben 11. Gourmand. 12. Ariadne. 13. Nantes. 14. Gellert. 15. Irene 16. Sorau. 17. Tarif. 18. Dante. 19. Abel. 20. Soissons.

„Der Muessiggang ist das Kopfkissen des Teufels".

Diamanträtsel.

1. H. 2. Tee. 3. Nanon. 4. Stinnes. 5. Honny soit. 6. Henny Porten. 7. Mardonius. 8. Alarich. 9. Aster. 10. Ger. 11. N.

„Henny Porten".

Kreuzworträtsel:

■	H	A	M	■	A	S	T	■
T	A	R	A	■	L	A	U	T
A	S	■	L	O	T	■	B	A
T	E	E	■	B	■	A	A	L
■	■	I	A	■	U	R	■	■
A	L	S	■	A	■	M	U	S
L	I	■	I	N	N	■	R	E
M	E	H	L	■	A	N	A	M
■	D	O	M	■	B	A	U	■

Verantwortlich für die Redaktion: Margarethe Schmeyers, Berlin; für den Anzeigenteil: Hans Kiebach, Berlin Charlottenburg 4. Verlag: „Die Filmwoche", Verlagsges. m. b. H., Berlin SW 68, Neuenburger Straße 4. — Druck: Deutscher Schriftenverlag G. m. b. H., Berlin SW 11

Geschäftsstelle für Oesterreich: Buchhandlung u. Zeitungs-Bureau Herm. Goldschmiedt G. m. b. H., Wien I, Wollzeile 11. In Oesterreich für die Redaktion verantwortlich: Dr. Emmerich Morawe, Wien I, Wollzeile 11



VORSPIEL BEREITWILLIGST OHNE KAUFZWANG



MUSIK INSTRUMENTE
MUSIK PLATTEN

Schönſter Klang verbürgt durch edelſtes Material

VOX HAUS
am POTSDAMER PLATZ




LEICHNER'S
SCHMINKEN
UND PUDER
sind die Grundlagen der
Verwandlungskunst
prominenter Film-Künstler
A.
ARNAUD
L. LEICHNER